



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dyskurs krytycznoliteracki Vladimira Nabokova

Author: Monika Karwacka

Citation style: Karwacka Monika. (2012). Dyskurs krytycznoliteracki Vladimira Nabokova. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej

Monika Karwacka

Dyskurs krytycznoliteracki Vladimira Nabokova

Praca napisana pod kierunkiem
dr hab. Barbary Stempczyńskiej

Katowice 2012

Spis treści

WSTĘP.....	3
ROZDZIAŁ I	27
<i>WYKŁADY O LITERATURZE ROSYJSKIEJ VLADIMIRA NABOKOVA. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA.....</i>	<i>27</i>
<i>NIKOLAJ GOGOL (1809 – 1852).....</i>	<i>28</i>
<i>IWAN TURGIENIEW (1818– 1883).....</i>	<i>42</i>
<i>FIODOR DOSTOJEWSKI (1821– 1881).....</i>	<i>44</i>
<i>LEW TOLSTOJ (1828– 1910).....</i>	<i>53</i>
<i>ANTON CZECHOW (1860– 1904).....</i>	<i>56</i>
<i>MAKSYM GORKI (1868– 1936).....</i>	<i>60</i>
<i>FILISTRZY I FILISTERSTWO.....</i>	<i>63</i>
<i>SZTUKA PRZEKŁADU</i>	<i>63</i>
<i>O CHODASIEWICZU</i>	<i>65</i>
<i>ZWYCIĘSTWO CNÓT</i>	<i>65</i>
<i>PUSZKIN, CZY PRAWDA I PRAWDOPODOBIENSTWO.....</i>	<i>66</i>
ROZDZIAŁ II.....	69
PRÓBA OKREŚLENIA GATUNKU.....	69
<i>WYKŁADY O LITERATURZE ROSYJSKIEJ JAKO WYPOWIEDŹ KRYTYCZNOLITERACKA.....</i>	<i>71</i>
<i>ELEMENTY PORTRETU LITERACKIEGO W WYKŁADACH O LITERATURZE</i>	<i>78</i>
<i>ZJAWISKO ESEIZACJI</i>	<i>86</i>
ROZDZIAŁ III	90
PROBLEM WARTOŚCIOWANIA W <i>WYKŁADACH O LITERATURZE ROSYJSKIEJ</i>	90
WARTOŚCI KONSTRUKCYJNE	102
WARTOŚCI OBRAZOWE	112
WARTOŚCI EMOTYWNE.....	117
ROZDZIAŁ IV.....	131
ASPEKT RETORYCZNY WYKŁADÓW O LITERATURZE ROSYJSKIEJ VLADIMIRA NABOKOVA.....	131
KONTEKST INWENCJI.....	134
KONTEKST KOMPOZYCJI	137
W KONTEKŚCIE ELOKUCJI.....	142
ROZDZIAŁ V	152
DYSKURS KRYTYCZNY VLADIMIRA NABOKOVA WOBEC KONTEKSTU PROCESU KRYTYCZNOLITERACKIEGO	152
ZAKOŃCZENIE.....	175
BIBLIOGRAFIA.....	178

Wstęp

Twórczość Vladimira Nabokova (1899–1977), pisarza rosyjsko – amerykańskiego, od dziesięcioleci dostarcza krytykom i badaczom literatury powodów do permanentnego zainteresowania. Niezwykłość tego pisarstwa, jego intelektualny i artystyczny wymiar, zaowocowały wieloma erudycyjnymi i wszechstronnymi interpretacjami, setkami jeśli nie tysiącami rozpraw badaczy z całego świata, które dowodzą, iż rola Nabokova w literaturze XX wieku jest jedną z najdonioślejszych. Poza dorobkiem ściśle artystycznym autor *Lolity* pozostawił także spuściznę krytycznoliteracką, co, jak wiadomo, nie jest niczym szczególnym – pisarz zajmujący się krytyką to zjawisko dość powszechne, a Nabokov był krytykiem od początku – był nim już na etapie emigracji w Paryżu, gdy z wielkim zaangażowaniem komentował utwory rosyjskich pisarzy emigracyjnych i dokonania autorów radzieckich, których zdecydowanie nie cenił, a w Ameryce, zostawszy wykładowcą uniwersyteckim, kontynuował swoje zainteresowania – wypowiedzi krytyczne i parakrytyczne, czy to w formie wykładów, czy też wypowiedzi *stricte* krytycznych i autokrytycznych (przedmowy do własnych dzieł), a także glosy zawarte w jego wypowiedziach radiowych czy korespondencji, stanowią niezwykle ważny element dorobku pisarza, pokazując estetykę autora *Daru* z innej strony, są komentarzem do jego własnej twórczości.

Wyjazd z Europy do Ameryki w 1940 roku i sytuacja emigranta zmusiły Nabokova do podjęcia pracy zarobkowej – pracy wykładowcy uniwersyteckiego, która pozwoliła mu na względną stabilizację i kontynuowanie twórczości. Warto tu odnotować fakt, że w podobnej sytuacji, w różnym czasie, byli wielcy twórcy z Europy środkowo-wschodniej i Rosji. Autor *Lolity* nie był jedynym pisarzem w powojennej historii Europy, który na obczyźnie podjął trud nauczania literatury. Wystarczy wymienić Tomasza Venclovę czy Czesława Miłosza¹.

Droga do uzyskania posady wykładowcy literatury nie była prosta, nawet dla pisarza, który przez środowiska emigranckie uważany był za twórcę

¹Wielu wybitnych pisarzy zapraszano na wykłady gościnne, na przykład na Uniwersytecie Harvarda w ramach Norton Poetry Lectures wykładali: Thomas Stearns Eliot (1932 – 33), Igor Stravinsky (1939 – 40), Jorge Luis Borges (1967 – 68) Italo Calvino (1985 – 86), w ostatnim czasie Umberto Eco. Więcej informacji zob.: <http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/norton-lectures>.

wybitnego, znany jednak tylko elitarnemu czytelnikowi. Nabokov, w okresie europejskiej emigracji funkcjonujący pod pseudonimem Sirin, był jednym z wielu wybitnych artystów, uczonych i myślicieli, którzy uciekli do Stanów Zjednoczonych Ameryki przed Stalinem i Hitlerem. Pozycja Nabokova była wtedy nieporównanie skromniejsza niż takich osobistości jak Albert Einstein, Thomas Mann, Bertold Brecht czy Igor Strawiński, toteż do Ameryki autor *Splendoru* przybył bez rozgłosu. Biograf Nabokova, wybitny znawca jego twórczości Brian Boyd, zauważa, że pisarz w jednym ze swoich wystąpień wyraził rozżalenie faktem, iż uchodźcy rosyjscy, reprezentujący, jego zdaniem, ogromny potencjał intelektualny i artystyczny, nie spotkali się z tak ciepłym przyjęciem jak emigranci antyhitlerowscy. Brak zainteresowania dla pisarzy emigracyjnych z Rosji trwał aż do lat 50.², co, jak się wydaje, nie było okresem szczególnie długim.

W początkowym okresie pobytu w USA, zanim podjął pracę wykładowcy literatury na uniwersytetach amerykańskich, Nabokov wystąpił z serią wykładów na Uniwersytecie Stanford, następnie uczył literatury i języka rosyjskiego w Wellesley College i na Uniwersytecie Cornella, a w 1952 roku wygłosił gościnnie cykl wykładów na Uniwersytecie Harvarda. Zajęciom literackim towarzyszyło głębokie zainteresowanie entomologią, drugą, obok literatury, pasją jego życia: jako wolontariusz wziął udział w badaniach lepidopterologicznych na wydziale entomologicznym w American Museum of Natural History³.

11 września 1941 roku Nabokowowie wyjechali do Nowego Jorku a następnie do Wellesley, gdzie pisarz miał objąć posadę wykładowcy rezydenta na wydziale literatury porównawczej. Tym samym, jak konstatuje Brian Boyd, „przeobraził się definitywnie z uchodźcy Sirina w europejskiego intelektualistę, jednego z tych, którzy współformowali życie umysłowe i artystyczne Ameryki owego czasu”⁴. Osiedlenie się w Stanach dało Nabokowowi, oprócz poczucia stabilności, poczucie swoiście odczuwanej przez niego przynależności do kraju, który daleki był od władzy totalitarnej, cenzury i permanentnych podejrzeń.

² Zob.: B. Boyd: *Nabokov. Dwa oblicza*. Przeł. W. Sadkowski. Warszawa 2006, s. 210.

³ Ibidem, s. 214.

⁴ Ibidem, s. 218.

Jednocześnie pobyt tu wiązał się z lękiem utraty bogactwa języka ojczystego: „Lęk przed tym, że z a p o m n ę albo z a ś m i e c ę to jedyne, co zdążyłem wydrapać z Rosji dość zresztą mocnymi pazurami, stał się wręcz chorobliwy”⁵. Wkrótce okaże się, że poza wykładami w języku Shakespeare’a Nabokov będzie również tworzył swoje kolejne powieści po angielsku, przy każdej nadarzającej się okazji powracając do języka rosyjskiego. Nawiasem mówiąc, istniejące amerykańskie przekłady utworów pisarzy rosyjskich, omawianych przez Nabokova na wykładach, autor *Ady* cenił niezwykle nisko i dlatego sam tłumaczył je dla potrzeb dydaktycznych.

Beata Pawletko w swojej książce o pisarzach emigracyjnych – Josifie Brodskim i Tomasie Venclovie – wspomina o sytuacji Nabokova, który „sprowadza wygnanie do triady: „pogarda, wierność, wolność”, gdzie pogarda, zdaniem autorki, „dotyczy oczywiście komunizmu i jego założeń, wierność odnosi się raczej do przeszłości, dzieciństwa, synonimem wolności Rosji są zaś wolni emigranci, którzy mogą tworzyć bez ograniczeń ze strony cenzury”⁶. Swoje poglądy na politykę Nabokov wyraził w wywiadzie dla czasopisma „Playboy” w zdaniu, które z polityką nie ma nic wspólnego: „Wolność słowa, wolność myśli, wolność sztuki”⁷. Poczuciu wolności Nabokov dawał wyraz w swojej innowacyjnej twórczości artystycznej, a także w swoich wypowiedziach o literaturze – krytycznych wobec cenzury w Związku Radzieckim, kanonizowania dzieł bezwartościowych, propagandowych.

Pracę wykładowcy rozpoczął Nabokov od serii wystąpień w Instytucie Edukacji Międzynarodowej i letniego cyklu o literaturze rosyjskiej na Uniwersytecie Stanford, w latach 1941 – 1948 uczył w Wellesley College, a w 1948 roku został profesorem nadzwyczajnym w katedrze slawistyki Uniwersytetu Cornell, gdzie wygłosił następujące cykle wykładów: „Literatura powszechna”,

⁵ V. Nabokov: *Tamte brzegi*. Przeł. E. Siemaszkiewicz. Warszawa 1991, s. 196.

⁶ B. Pawletko: *Josif Brodski i Tomas Venclova wobec emigracji*. Katowice 2005, s. 15.

⁷ V. Nabokov: *Strong Opinions*. New York 1990, s. 34– 35. Cyt. za M. Mroziak: *Nabokov, Sartre i literatura zaangażowana*. [W:] *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?* Pod red. E. Ziętek– Maciejczyk, P. Cieliczko. Warszawa 2006, s. 11 – 25 (tekst dostępny pod adresem internetowym: http://www.badanialiterackie.pl/readarticle.php?article_id=14). [Data dostępu 25.06. 2011]

„Mistrzowie literatury europejskiej”, „Literatura rosyjska w przekładach”. Nabokov zamierzał opublikować swoje wykłady, ale nigdy nie przystąpił do pracy nad tym przedsięwzięciem, z wyjątkiem eseju o Gogolu, który przygotował do druku w 1944 roku. Już po śmierci pisarza Fredson Bowers z pomocą żony i syna Nabokova wydał je w trzech tomach. *Wykłady o literaturze* (*Lectures on literature*, 1980) zawierają eseje o twórczości Jane Austen, Charlesa Dickensa, Gustawa Flauberta, Louisa Stevensona, Marcela Prousta, James’a Joyce’a i Franza Kafki; ramę dla tych tekstów stanowią eseje *Sztuka edytorska i zdrowy rozsądek*, a także Nabokovowska *Dedykacja*, która jest podziękowaniem dla studentów za współpracę i podsumowaniem jego dydaktycznych osiągnięć. W *Wykładach o literaturze rosyjskiej* (*Lectures on Russian literature*, 1981) Nabokov interpretuje twórczość klasyków: Nikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa, Antona Czechowa, Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja i Maksyma Gorkiego. Tom rosyjski ma podobny układ – eseje poświęcone koryfeuszom poprzedzone zostały szkicami *Filistrzy i filisterstwo*, *Sztuka przekładu*, *L’Envoi (Dedykacja)*, *Dodatek*; w wersji rosyjskiej kończy wybór *Предисловие к «Герою нашего времени»*. W trzecim tomie wydanym przez Bowers’a znalazły się *Wykłady o Don Kichocie* (*Lectures on Don Quichote*, 1984), które powstały podczas pracy pisarza na Harvardzie. Są inne od pozostałych, gdyż Nabokov zmienił swój stosunek do pisarza w trakcie pracy. Początkowo uważał dzieło Cervantesa za sztampowe i prostackie, by potem odkryć jego arcydzielność. Wszystkie trzy tomy, oprócz prezentacji opinii wielkiego pisarza o dziełach uznanych artystów słowa, stanowią „przewodnik po arkanach sztuki pisarskiej”⁸. Pokazują nie tylko ogromną erudycję Nabokova, ale również prezentują niepowtarzalne koncepcje interpretatorskie. W Rosji *Wykłady o literaturze rosyjskiej* pojawiły się po ponad 10 latach od ich amerykańskiego wydania, natomiast w języku polskim dopiero w roku 2000 i 2001⁹. Iwan Tołstoj

⁸ F. Bowers: *Od wydawcy*. [W:] V. Nabokov: *Wykłady o literaturze*. Warszawa 2005, s. 6.

⁹ V. Nabokov: *Lectures on literature*. New York 1980; V. Nabokov: *Lectures on Russian literature*. New York 1981. W Rosji – B. Набоков: *Лекции по русской литературе*. Москва 1996 i B. Набоков: *Лекции по зарубежной литературе*. Москва 1998. W Polsce zostały opublikowane najpóźniej – V. Nabokov: *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. Batko. Warszawa 2000 i V. Nabokov: *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Przeł. Z. Batko. Warszawa 2001.

w przedmowie do rosyjskiego wydania określa je jako kolejną książkę autora *Ady*, w której z łatwością poznajemy pisarza i jego nieprzemijającą miłość do literatury:

Перед читателем еще одна книга писателя. Материал в ней специфический, но автор легко узнаваем – завораживающе несправедливый, протестующе однобокий, с хлесткой жестокостью говорящий пронзительные, часто ранящие вещи о живых человеческих отношениях. Все потому, что не проходит для него одна лишь литература¹⁰.

Krytyka uprawiana przez Nabokova w formie wykładów o literaturze stanowi unikatowe świadectwo poglądów literackich autora *Pnina*, dowód na istnienie idiomu krytycznoliterackiego, nie dającego się zamknąć w żadnych ramach.

Nie każdy wybitny pisarz jest świetnym wykładowcą, ale Nabokov na pewno nim był. Odniósł zresztą, co przyznają słuchacze i obserwatorzy jego działalności dydaktycznej, niebywały sukces („porażający sukces”, według Simona Karlińskiego) i to w sytuacji, gdy miał do czynienia z niemal absolutnym brakiem jakiegokolwiek wyobrażenia słuchaczy o tym, czym jest literatura rosyjska.

Wykłady to, rzecz jasna, nie jedyny rodzaj wypowiedzi krytycznych uprawianych przez Nabokova. Zarówno w okresie paryskim, jak i na emigracji w Ameryce dorobek Nabokova charakteryzuje różnorodność gatunkowa tego typu wypowiedzi. Zaczynał pisarz od recenzji i artykułów zamieszczanych w gazetach i czasopismach emigranckich (o Władysławie Chodasiewiczu, Marku Ałdanowie, Rupercie Brooke’u), do tego dodać należy przedmowy do dzieł własnych, zarówno tych opublikowanych po rosyjsku, jak i angielsku, autobiografie, wywiady radiowe, korespondencję itp., zawierające istotne wypowiedzi dotyczące literatury. Ponadto Nabokov ten, według określenia znawcy jego twórczości, Simona Karlińskiego, „krytyk, tłumacz, badacz literatury rosyjskiej (...) dość wcześnie zaczyna krzyżować swoją poezję i prozę ze studiami

¹⁰ И. Толстой: *Несколько слов о «главном герое» Набокова*. [W:] В. Набоков: *Лекции по русской литературе*. Москва 1996, s. 12.

literaturoznawczymi”¹¹. Teksty literackie Nabokova, by wymienić choćby powieści – napisany po rosyjsku *Dar* i „amerykańska” *Ada* – są, według badaczy, także studiami literaturoznawczymi. Bohaterką *Daru*, według samego autora, nie jest Zina Mertz, ale literatura rosyjska, historia literatury rosyjskiej. W powieści zawarty został, podstawowy dla Nabokova modernisty, spór z estetyką Nikołaja Czernyszewskiego, z krytyką utylitarną i ideologiczną – pisarz uważał, że wywarła ona negatywny wpływ na literaturę rosyjską. Irin Papierno twierdzi, że *Życie Czernyszewskiego*, będące częścią *Daru*, jest napisane według metody formalnej¹². O *Adzie* Donald Johnson zauważa, iż stanowi „wzorcowe studium literaturoznawcze”¹³. Wymiar metakrytyczny prozy pisarza jest niezwykle ważny.

Istotna cecha charakterystyczna tekstów krytycznych pisarza to związek wczesnych wypowiedzi Sirina z wypowiedziami „amerykańskiego” Nabokova. Można tu mówić o niezmienności jego przekonań estetycznych, poglądów na literaturę, o tym samym idiomie, dyskursie krytycznym.

Obydwie dziedziny twórczości Nabokova pozostają ze sobą w ścisłym związku, obydwie dowodzą w różny sposób tych samych prawd i zasad, wyznawanych przez autora *Ultima Thule*. Nabokov interpretator dzieł literatury europejskiej i Nabokov pisarz w różny sposób wyrażają te same przeświadczenia o istocie literatury, tę samą jej wizję w poetyce realizowanej immanentnie i w wypowiedziach krytycznoliterackich. Obydwie ufundowane są na estetyce modernizmu.

W centrum zainteresowania niniejszej pracy znajdują się wypowiedzi Nabokova dotyczące dzieł pisarzy rosyjskich XIX – XX wieku zawarte w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*. Wzięto pod uwagę także inne teksty krytyczne, zarówno te z okresu paryskiego, jak i wydane w Ameryce, oraz okazjonalne wypowiedzi, jak na przykład wywiady czy listy do przyjaciół. Kontekst stanowić będzie także proza Nabokova, co pozwoli potwierdzić tezę o podobieństwie

¹¹ С. Карлинский: *Лекции Набокова по русской литературе*. [W:] *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*. Москва 2000, s. 549.

¹² И. Паперно: *Как сделан „Дар” Набокова*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 2. Санкт – Петербург 2001, s. 492.

¹³ Д. Джонсон: *Запретные шедевры в «Аде» Набокова*. [W:] *Империя N...*, s. 387 – 399.

(identyczności) poglądów pisarza na literaturę zawartych w tekstach krytycznych i powieściach, o wzajemnym oświeclaniu się tych dwóch dziedzin jego twórczości.

Wykłady o literaturze rosyjskiej, podobnie jak pozostałe cykle, stanowią niezwykle bogaty materiał do refleksji nad Nabokovowskim dorobkiem krytycznoliterackim, nad cechami i osobliwościami dyskursu krytycznego autora *Daru*, jego myślenia o literaturze w ogóle i rosyjskiej w szczególności. Wykłady dają odpowiedź na pytanie, jaki jest Nabokov interpretator, jakie są metody, za pomocą których opisywał i analizował dzieło literackie, co myślał o krytyce i badaniach literackich w ogóle, w jakim stopniu korzystał z metod wypracowanych przez poprzedników i współczesnych mu krytyków i badaczy. Wielka erudycja, własna wizja literatury, innowacyjne koncepty, wreszcie kontrowersyjność stawianych tez zapewniają *Wykładowi o literaturze rosyjskiej* wyjątkowe miejsce w dziejach krytyki¹⁴.

Poddając analizie i interpretacji wypowiedzi krytyczne Nabokova zawarte w jego cyklu akademickim, należy wziąć pod uwagę fakt, iż powstały one jako wykłady, były skierowane do początkujących czytelników literatury rosyjskiej, jakimi byli jego studenci. Fakt ten w sposób oczywisty wpłynął na wypowiedzi krytyczne pisarza, miał również wpływ na użyte w niej środki retoryczne, sposoby perswazji. Nie podważył wszakże pewności, iż mamy do czynienia z tekstami krytycznymi, o czym przekonani są także rosyjscy i amerykańscy badacze, wypowiadający się na ten temat.

Wszystkie wykłady Nabokova, w tym także *Wykłady o literaturze rosyjskiej* reprezentują hybrydyczny typ krytyki literackiej, łączący różnorakie elementy i różnorakie ujęcia. W niniejszej pracy podjęta zostanie próba określenia cech dyskursu krytycznoliterackiego autora *Lolity*, scharakteryzowania procedur, środków stylistycznych, refleksji metakrytycznej zawartej w tego typu wypowiedziach. Rozważana będzie również kwestia miejsca Nabokova w procesie krytycznoliterackim XX wieku.

¹⁴ Większość wypowiedzi badaczy na temat *Wykładów o literaturze rosyjskiej* została zebrana w tomie: *Классик без пены...*

Krzysztof Dybciak, jeden z tych, którzy tworzyli polską szkołę badania krytyki lat 70–80. ubiegłego wieku, pisał w 1979 roku: „Każdy czytelnik krytyki zauważy łatwo dysproporcję między dużą ilością tekstów poświęconych krytyce w ogóle, sylwetkom krytyków, książkom krytycznym, a nieobecnością interpretacji poszczególnych tekstów krytycznych”¹⁵. To wtedy pojawiły się teksty Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego (na przykład jego *Próba opisu tekstu krytycznego*) i wielu innych¹⁶, które stworzyły fundament dla badań nad krytyką następnych dziesięcioleci. Od tamtego czasu zmieniło się bardzo wiele, wypracowane zostały metodyki postępowania analitycznego z tekstem krytycznym, zdiagnozowano szereg zjawisk i tendencji rozwojowych, przy coraz większym udziale inspiracji płynących z poststrukturalistycznego modelu myślenia.

Analiza tekstu krytycznego, wykorzystująca teorię dyskursów, w szczególności propozycja Michała Głowińskiego, wydaje się bardzo przydatna do realizowania zadań niniejszej pracy. Autor *Krytyki i empatii* twierdzi, że „[...] tradycyjnie rozumiano krytykę jako świadectwo, przekażnik idei literackich funkcjonujących w danym czasie, a nie jako swoistego typu pisarstwo, którego zasady „mają bezpośredni wpływ na to, jak ujmowano sprawy”¹⁷. W klasycznym ujęciu – zauważa Głowiński – tekst krytyczny dokumentował to, co o pisarzu sądzono, jak oceniano jego dzieło, stanowił zapis sposobów pisania, a więc pozwalał na osiągnięcie celu względem niego zewnętrznego. Tymczasem problemy, jakie stoją przed badaczem krytyki, są całkiem innego rodzaju. Nie chodzi o to, jaką wiedzę krytyka literacka przekazuje, ale: „Badacza krytyki literackiej zajmuje to głównie, jakiego typu jest ona dyskursem, tzn. centralnym przedmiotem dociekań staje się tekst krytyczny”¹⁸. Według Głowińskiego, likwiduje to dylemat między rozumieniem krytyki jako historii idei i analizą

¹⁵ K. Dybciak: *Personalistyczna krytyka literacka: teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981, s. 81.

¹⁶ Jedne z ważniejszych klasycznych dziś tekstów o krytyce to: J. Sławiński: *Funkcje krytyki literackiej*. [W:] Idem: *Dzieło. Język. Tradycja*. Kraków 1998; R. Wellek: *Teoria, krytyka i historia literatury*. [W:] Idem: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Wybór H. Markiewicza. Warszawa 1979; *Badania nad krytyką literacką*. Pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka. Warszawa 1984.

¹⁷ M. Głowiński: *Ekspresja i empatia: studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997, s. 345.

¹⁸ Ibidem.

dyskursu; idee i koncepcje są interesujące w tym kształcie, w jakim funkcjonują w dyskursie krytycznym epoki. Jego analizę połączyć należy z interpretacją idei krytycznych, co stwarza wiele możliwości, bo reguły budowy dyskursu krytycznego są wielorakie i zróżnicowane. Badacz opowiada się za „koncepcją historii krytyki łączącej analizę dyskursu krytycznego z interpretacją idei krytycznych”¹⁹.

Zauważyć należy, że podobne tendencje występują w badaniach nad rosyjską krytyką literacką. O tym, jak ważna jest idea strukturalizmu tekstu krytycznoliterackiego Nina Rakowskaja pisze:

Она дает возможность осмыслить дискурс литературной критики в целом и своеобразие индивидуума, в частности. Структурирование литературно-критического текста также способствует постижению системы жанровых форм, ключевых знаков в его семантическом пространстве, связи между культурным кодом текста и коммуникативно-рецептивными процессами²⁰.

Z wielości aspektów, możliwych w badaniu dyskursu krytycznego, wybieram następujące:

1. aspekt gatunkowy, gdyż od tego, w jakim gatunku funkcjonuje myśl interpretatora zależy jej charakter, cechy dystynktywne;
2. aspekt aksjologii i proces konstruowania autorskiego paradygmatu wartościowania;
3. kwestię aplikacji warsztatu retorycznego do dyskursu krytycznoliterackiego (jego konsekwencje w dziedzinie perswazji);
4. związek idiomu Nabokova z tendencjami rozwoju krytyki XX wieku.

Literatura krytyczna poświęcona *Wykładowi o literaturze rosyjskiej* nie jest zbyt obfita, choć przyznać trzeba, że w ostatnich latach pojawiły się prace, w sposób interesujący rozważające cechy dyskursu krytycznego Nabokova. Oprócz recenzji, dość licznych, zarówno amerykańskich, jak i rosyjskich czy polskich,

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Н. Раковская: *Литературная критика. Проблемы теории и истории*. Одесса 2007, s. 279 – 301.

które były opublikowane po ukazaniu się *Wykładów*, istnieje zaledwie parę opracowań, traktujących o osobliwościach dyskursu krytycznego Nabokova. W tomach rozpraw poświęconych twórczości autora *Lolity* wykłady traktowane są zazwyczaj dość ogólnikowo (prace Roberta Altera²¹, Daphne Merkin²², Charlesa Stanleya Rossa²³, Anne Friedman²⁴, Simona Karlinskiego²⁵ i innych). W środowisku amerykańskim pojawiło się kilka interesujących opracowań, między innymi Michaela Glynn²⁶, który próbuje odnaleźć wpływy wybranych formacji literackich na twórczość Nabokova, także krytyczną. Z badaczy rosyjskich wymienić należy Aleksandra Dolinina, Olę Skonieczną, wspomnianego już Simona Karlińskiego czy Aleksandra Pawłowa, którzy rozpatrują *Wykłady* w różnych kontekstach, formułując kilka istotnych tez dotyczących tego zagadnienia. Obszernym zbiorem materiałów dotyczących twórczości pisarza, także w aspekcie powiązań z metodą formalną, związku z tradycją modernistyczną i uwikłania w rozliczne prądy i szkoły literackie jest tom *Империя N*²⁷, w którym jednakże brak bliższego rozpoznania metody krytycznoliterackiej autora *Daru*.

Jest sprawą dyskusyjną, czy, jak twierdzą niektórzy badacze, mamy w wypadku wykładu do czynienia bardziej z gatunkiem dydaktycznym, czy z esejem krytycznym; Karlinski uważa, że to „raczej wykłady”, Robert Alter na potwierdzenie tej tezy wskazuje na bardzo często w nich występujące streszczenia fabuły utworów i częste cytaty, które, jego zdaniem, miały demonstrować, a nie przekonywać do jakiejś tezy. Jednocześnie Alter zwraca uwagę, że wykłady bywają bardzo trudne, nawet dla zaawansowanego odbiorcy, Nabokov pisze na przykład o kompozycji, o przemianach tematu, o aspektach sztuki opisu itp. Trudne jest także to, że, jak słusznie zauważa Alter, wykłady nie są właściwie o

²¹ Р. Олтер: *Рец.: Lectures on Literatures*. [W:] *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*. Под ред. Н. Г. Мельникова. Москва 2000, s. 532 – 538.

²² Д. Меркин: *Учась у Набокова*. [W:] *Классик без ретуши...*, s. 538 – 541.

²³ Ч. С. Росс: *Рец.: Lectures on Literatures*. [W:] *Классик без ретуши...*, s. 541 – 544.

²⁴ Э. Фридман: *Читая вместе с Набоковым*. [W:] *Классик без ретуши...*, s. 544 – 549.

²⁵ С. Карлинский: *Лекции Набокова по русской литературе*. [W:] *Классик без ретуши...*, s. 549 – 554.

²⁶ М. Glynn: *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian formalist Influences in His Novels*. New York 2007.

²⁷ *Империя N. Набоков и наследники*. Сборник статей. Ред. Ю. Левинг, Е. Сошкин. Москва 2006.

poetyce, ale o metafizyce twórczości artystycznej²⁸. Podobnego zdania jest Ross, gdy twierdzi, że prostota wykładów jest pozorna, a ich odbiór trudny, bo Nabokov korzysta z licznych chwytów retorycznych, z metaforyzacji dyskursu²⁹. Trudność sprawiają również terminy krytyczne, których pisarz używa, bo chociaż są wśród nich ogólnie przyjęte, to są również takie, które wymyślił sam.

Gienadij Barabtarło rozważa problem w kontekście całej twórczości autora *Leonarda*, zauważając związek między sposobami ujawniania się treści metafizycznych w prozie Nabokova (niezmiennymi na przestrzeni rozwoju jego pisarstwa) z nieustająco obecną w jego wykładach, wypowiedziach, wywiadach uwagą poświęconą sztuce kompozycji, uwagą ukierunkowaną na wzajemny stosunek części, na sposoby przechodzenia od tematu do tematu, na architektoniczny schemat całości, na osobliwości narracji, które współtworzą, tak ważny efekt metafizyczności wizji. „Я думаю, что Набоков верил, что хорошо придуманный и без помарок построенный мир может посредством какой-то телескопической аналогии открыть строителю нечто иначе не видимое и не постижимое в этом мире, а если повезет, то приоткрыть нечто неисследимое и в том» – twierdzi Barabtarło. W swojej interpretacji *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* badacz zwraca uwagę, że na przykład komplikacja narracyjna może być dowodem na ingerencję sił z „innego świata”. «С изобретательным, изошренным, искусным упорством Набоков всю жизнь искал форму почти математического выражения, допустившего бы некое взаимное сообщение мира вымышленного и мира нашего,[...]. Его книги поэтому суть сложные эксперименты, поставленные в надежде открыть, путем чрезвычайной, никогда прежде не удавшейся экстраполяции, последнюю истину не только о здешнем мире, но и о нездешнем»³⁰.

Nabokowski dyskurs krytycznoliteracki nosi wiele dyskursu modernistycznego. W aspekcie stylu to intensywna obecność metafory,

²⁸ Р. Олтер: *Реч.: Lectures on Literatures...*, s. 534.

²⁹ Ч. С. Росс: *Реч.: Lectures on Literatures...*, s. 535.

³⁰ Г. Барабтарло: *Тайна Найдма*. «Звезда» 2008, № 4. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/4>. [Data dostępu: 12. 12. 2009].

porównania, epitetu, złożoności i peryfrastyczności składni, persewerujących jednostek leksykalno – obrazowych.

Jednym z ważniejszych elementów kompozycyjnych *Wykładów o literaturze rosyjskiej* jest streszczenie, uważane przez badaczy za jeden ze sposobów analizy literaturoznawczej. Marta Bartosik wskazuje na znaczącą rolę streszczenia w wypowiedziach krytycznych Bruno Schulza; uważa ona, że wykorzystanie streszczenia jest „znakiem, że podmiot krytyczny przewiduje odbiorcę niekoniecznie zapoznanego z książką”³¹. Nabokowowi jego odbiorca był z góry znany, jego kompetencje także, stąd, między innymi, decyzja o wykorzystaniu wspomnianej formy.

Szersze omówienie cech dyskursu krytycznego *Wykładów* i roli w nich streszczenia znajduje się w pracy Andrieja Pawłowa *Пересказ и рецептивные возможности в «Лекциях по литературе» Владимира Набокова*. Autor stawia tu nie do końca słuszną tezę, że *Wykłady* opierają się głównie na streszczaniu poszczególnych utworów, z minimalnym udziałem komentarza. Pawłow, podobnie jak inni badacze, na przykład Robert Alter, uważa, że to pierwotna, ustna forma wykładów sprawiła, że streszczenie stało się dominantą wypowiedzi:

[...] адекватное понимание набоковской эстетики и поэтики возможно только при тщательном изучении организации языка его лекций и выявлении функций пересказа как его жанровой доминанты. Обращение к проблеме пересказа позволяет также рассмотреть курсы лекций Набокова в аспекте их целостности³².

Zdaniem Pawłowa, wykorzystując formę streszczenia, Nabokov nawiązywał do założeń formalistów, którzy chętnie sięgali po streszczenie (*пересказ*) w swoich pracach literaturoznawczych. Miało ono spowodować koncentrację uwagi na chwytach zastosowanych w utworze: „[...] для Набокова пересказ становится адекватным способом рассмотрения и описания

³¹ Ibidem, s. 40.

³² А. Павлов: *Пересказ и его рецептивные возможности в "Лекциях по литературе" Владимира Набокова*, [W:] *Критика и семиотика*. Вып. 5, Кемеровский государственный университет 2002, s. 109 – 119. (tekst opublikowany również na stronie internetowej magazynu *Критика и семиотика*: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5pavlov.htm>)

произведения как раз в аспекте функционирования его приёмов”³³. Badania Pawłowa pokazują możliwości analityczne streszczenia w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*.

Metoda analizy za pomocą streszczenia nie wynika z braku umiejętności interpretacyjnych, Nabokov celowo stosuje „pierieskaz” i towarzyszące mu cytaty, aby pokazać niedoświadczonym odbiorcom różne aspekty poetyki omawianych dzieł. Warto tu dodać, że streszczenie jest idealnym narzędziem interpretacyjnym badania tekstu według zwolenników metody *close reading*. Pawłow pokazuje, w jaki sposób za pomocą streszczenia, sposobu jego ujęcia Nabokowowi udaje się wyłowić z omawianego tekstu to, czego wcześniej nie zdołali odkryć inni krytycy i badacze literatury³⁴: „Пересказ становится определённой риторической и исследовательской стратегией, позволяющей Набокову проследить функционирование приёмов, с помощью которых "тема" превращается и воплощается в текст, в сюжет произведения”³⁵ - słusznie twierdzi badacz.

Analiza Pawłowa dowodzi, jak ogromne znaczenie w procesie interpretacji *Wykładów* ma zrozumienie estetyki i poetyki twórczości autora *Ady*.

Nabokova pisarza i krytyka niezmiennie interesują wrażenia zmysłowe, cielesność i seksualność ewokowane przez tekst. Dlatego na dokładne omówienie zasługują, według Pawłowa, opisy kulinarne, fragmenty poświęcone wrażeniom węchowym, czy przeżyciom erotycznym³⁶. Niezwykle istotne jest dla pisarza wywołanie efektów wizualnych, na osiągnięcie których „pracują” niepoliczalne zabiegi stylistyczne, co zakłada konieczność powolnego i wielokrotnego czytania.

Jedną z głównych idei Nabokova interpretatora zakłada brak zainteresowania dla tak zwanych uogólnień, myśli przewodnich, znaczenia ideowego dzieła. Sens jego dociekań zawiera się w propagowaniu „odczuwania” detali. Nabokov często powraca do kwestii szczegółów w utworze literackim, jego własna twórczość pozakrytyczna opiera się w dużej mierze na przekonaniu o

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ А. Павлов: *Пересказ и его рецептивные возможности...*

³⁶ А. Павлов: *Пересказ и его рецептивные возможности...*

ogromnym znaczeniu tychże w dziele literackim, wielkie jest w niej bogactwo perfekcyjnie opracowanych szczegółów, które jakże często stanowią klucz do zrozumienia tekstu. W podobny sposób autor *Splendoru* traktuje utwory w swoich wykładach, upatrując wartości dzieła w koincydencji wielu szczegółów, które są wypadkową zastosowania rozlicznych chwytów. Powyższa teza ma zastosowanie także w procesie konstruowania przez niego wywodu krytycznego. Oprócz funkcji poznawczej, referencyjno – krytycznej, istotną rolę Nabokovowskich wypowiedzi odgrywa funkcja poetycka, gdzie ważne są nie tylko temat i treść rozważań, ale przede wszystkim sam komunikat i jego forma³⁷.

Zgodnie z założeniami przedstawicieli „poetyki wyrazistości”, Aleksandra Żółkowskiego i Jurija Szczegłowa, jedna z funkcji streszczenia ułatwia czytelnikowi i słuchaczowi odbiór utworu i sprawia, że jest on bardziej czytelny i zrozumiały³⁸. Zdaniem Nabokova, jego słuchacze to czytelnicy niedojrzali, którzy w pierwszej kolejności powinni dokładnie zapoznać się ze światem przedstawionym dzieła w jego najdrobniejszych szczegółach, dopiero wtedy mogą przejść do następnych etapów rozumienia i interpretacji utworu – do poszukiwania związków z innymi światami i innymi dziedzinami wiedzy. Pisarz twierdził, że świat utworu literackiego: [...] „нужно подробно изучить – тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания” (s. 35).

Omri Ronen charakteryzuje twórczość Sirina, sprowadzając ją do gry chwytami, twierdzi, że głównym tematem twórczości Sirina jest życie artysty i funkcjonowanie w jego świadomości i dziele chwytów literackich. Dlatego bohaterami powieści Nabokova są artyści lub naukowcy podobni do niego samego - obdarzeni geniuszem i szczególną percepcją świata. Pisarz zwykle nie pokazuje wnętrza swoich bohaterów, nie koncentruje się na ich psychice, wszelkiego

³⁷ Wydawca we wstępie do *Wykładów o literaturze rosyjskiej* potwierdza tezę o szczególnym traktowaniu szczegółu przez Nabokova. Bowers traktuje Nabokovowską koncepcję czytania w kategorii odkrycia literackiego: „Zalecając konsekwentnie inteligentną lekturę, odkrył, że nie ma lepszego klucza do zrozumienia mechanizmu arcydzieła niż uwrażliwienie czytelnika na szczegół”. F. Bowers: *Od wydawcy...*, s. 10.

³⁸ А. Жолковский, Ю. Щеглов: *Работы по поэтике выразительности: Инварианты-Тема- Приемы-Текст*. Москва 1996.

rodzaju zagadnienia związane z tą problematyką stanowią element drugorzędny. Ważniejsza od samej tematyki jest w jego twórczości gra słowem, stworzenie za jego pomocą takiej wizji, za sprawą której czytelnik jest w stanie poczuć świat wszystkimi zmysłami i... nadzmysłami. Nabokov wielokrotnie powtarzał, czym powinien charakteryzować się prawdziwy czytelnik, czyli taki, który potrafiłby sprostać wymogom lektury jego dzieł. Taki, który jest władny rozszyfrować jego inteligentne gry³⁹, rozkoszować się szczegółami. Jeden z pierwszych nabokovistów, przyjaciel pisarza, wybitny poeta i krytyk Władysław Chodasiewicz jeszcze w okresie paryskim dostrzegł jego nowatorstwo, stwierdzając z wielką przenikliwością, że jednym z głównych zadań, zajmujących pisarza jest pokazanie, „jak żyją i pracują chwyt”:

При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема, и не только в том общеизвестном и общепризнанном смысле, что формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной. Все это потому и признано, что Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства, – но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его – именно показать, как живут и работают приемы⁴⁰. (podkreślenie moje – M. K.)

Większość krytyków twórczości Nabokova potwierdza tezę, że dla autora *Lolity* najważniejsze była forma dzieła, chwyt literackie, zagadnienia stylu i

³⁹ Przykład wykorzystania gry w wykładzie Nabokova opisany jest w pracy I. Filatowa na materiale wykładu o Dostojewskim: Zob. И.Е. Филатов: *Категория игры в лекции В.В. Набокова о Ф.М. Достоевском*. [W:] *Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры*. Тюмень 1999. Вып. 3, s. 71 – 78.

⁴⁰ О. Ронен: *Пути Шкловского в "Путеводителе по Берлину"*. «Звезда» 1999, №4. Opublikowano na stronie: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/ronen.html> [Data dostępu: grudzień 2010].

kompozycji. Jego domena to niezwykła precyzja i stylistyczna innowacyjność, a zarazem ekstrawagancja, gdyż, w jego głębokim przekonaniu, celem literatury jest „nie przekazywanie idei, propagowanie takich czy innych przekonań ani krzepienie serc czy w ogóle cokolwiek wobec niej zewnętrznego, tylko to co wiąże się z nakierowaniem na nią samą: wzruszenie estetyczne”⁴¹.

Wielu krytyków Nabokova, których opinie przywołuje L. Engelking, podobnie jak Władysław Chodasiewicz uważa, że „głównym problemem w dziele Nabokova jest kwestia twórczości, sztuki i artysty”⁴². Autor *Nekropolu* twierdził również, że: „Nie ma wątpliwości: krytycy uważający Sirina za powierzchownego realistę, głęboko się mylą. W nim dawno trwa i rozwija się pewien problem: czym jest twórczość artystyczna, natarczywa, dręcząca, słodka, niepojęta? W najbardziej pozbawionych sensu i celu (to znaczy najbardziej bezinteresownych) rodzajach sztuki: grze w szachy (*Obrona Łużyna*), nawet w sztuce prestidigitatora (*Kartoflany Elf*) Sirin odkrywa wieczne zasady „boskiej gry””⁴³.

Marcel Proust mawiał, że ludzie zwykle lubią tych pisarzy, w których rozpoznają samych siebie. Bez wątpienia śmiało można tak powiedzieć o Nabokowie. Autor *Daru* daje się poznać jako admirator twórczości Gogola, Puszkina i Tołstoja, refleksja o ich pisarstwie jest jednocześnie refleksją o jego własnej twórczości. Interesują go te aspekty twórczości wielkich pisarzy, które są ważne dla niego jako autora. Niezwykle ciekawe podsumowanie własnej twórczości Nabokov zamieścił w autobiografii pod tytułem *Pamięci przemów*. Przedstawia tu siebie – Sirina – jako jednego z wielu pisarzy rosyjskich, który: „Całym sobą i całą swoją twórczością urągał konwenansom rosyjskim, zwłaszcza rosyjskiemu poczuciu dobrych manier”. Mówiąc o szczególnych zaletach swojej twórczości, Nabokov przywołuje opinie jej admiratorów:

Natomiast wielbiciele Sirina przywiązywali dużą, może zbyt dużą wagę do jego niezwykłego stylu, błyskotliwej precyzji, trafnej obrazowości i tym podobnych spraw. Czytelników rosyjskich, wychowanych na rzetelnej niedwuznaczności rosyjskiego realizmu, którzy zdemaskowali blefowanie

⁴¹ L. Engelking: *Posłowie* [W:] V. Nabokov: *Splendor*. Warszawa 2006, s. 226.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 231.

dekadenckich oszustów, zachwyciły lustrzane anioły jego klarownych, acz dziwnie zwodniczych zdań, oraz fakt, że prawdziwe życie jego książek płynęło z metafor, przyrównanych przez pewnego krytyka do „okien wychodzących na ościenny świat... bezustannego wynikania, cienia nurty myśli”. Sirin przemknął po ciemnym niebie wygnania, by użyć bardziej tradycyjnego porównania, jak meteor, by znikł, pozostawiając za sobą jedynie niejasne poczucie zakłopotania⁴⁴.

Nabokov powieściopisarz znajdował ogromne upodobanie w wykorzystywaniu możliwości obrazowych języka. Jego utwory pełne są wyrafinowanych chwytów językowych i uwypuklają niezwykłą umiejętność operowania brzmieniem. Autor *Życia Sebastiana Knighta* pasjonował się tworzeniem niecodziennych kalamburów językowych, fascynowała go sztuka przekształcania słów. Dobrym przykładem może być główny bohater *Rozpaczy*, Herman. Anna Ginter w książce zatytułowanej *Świat za słowami Vladimira Nabokova*, przywołuje następującą wypowiedź Hermana, rozmiłowanego w grach językowych⁴⁵:

Lubiłem i nadal lubię stawiać słowa w głupich i niezręcznych sytuacjach, łączyć je ze sobą błazeńskim ślubem kalamburu, wywracać na nice, atakować znienacka. Co w marszałku robi szal? Albo co igra w epigrafie? Jak tyran zmienia się w narty, skąd las w lasce i co wiąże tę laskę ze skałą?⁴⁶.

Autorka monografii powołuje się w swojej pracy na wnioski Jurgena Bodensteina, które badacz sformułował po analizie leksykalnej strony utworów Nabokova:

Słowa w prozie Nabokova są arlekinami symultanicznie grającymi najróżniejsze role. Jak pisze Bodenstein, mogą być podobne do zabawnych błaznów, bystrych klaunów lub potężnych magików, ale ich prawdziwa natura ukryta jest zawsze pod wielobarwnym kostiumem i nieprzeniknioną maską. Bawią się iluzją i rzeczywistością; wprowadzają w błąd, gdy wierzymy, że mówią prawdę; śmieją się, kiedy jesteśmy poważni; najbardziej szczere i poważne są wówczas, gdy przekonani jesteśmy o ich żartobliwych intencjach. Role, w które się wcielają, łączą ze sobą humor i

⁴⁴ V. Nabokov: *Pamięci przemów...*, s. 257 – 258.

⁴⁵ Zob. A. Ginter: *Świat za słowami*

⁴⁶ Ibidem.

powagę, dowcip i wnikliwość, a czytelnik nigdy nie może być pewien, czym naprawdę są⁴⁷.

Ogromne znaczenie w twórczości literackiej Nabokova odgrywały jego życiowe pasje związane z zamiłowaniem do entomologii i szachów. Dla wielu badaczy wiedza o upodobaniach pisarza stanowiła klucz interpretacyjny. Ginter w swojej pracy wysuwa tezę, że wiele gier słownych w powieściach Nabokova jest ściśle związana z jego pasjami. Badaczka wskazuje ponadto na szczególny związek pomiędzy literaturą, szachami i entomologią. Według Ginter:

Entomologia tai w sobie tę radość i tę intuicję potrzebną do odkrycia tajemnic, jaka niezbędna jest również w odniesieniu do literatury. Natomiast literatura wymaga takiej jasności i analitycznej umiejętności rozsupływania kłębków pomysłów, jak gra w szachy. Są one więc ze sobą ściśle powiązane⁴⁸.

Gry stosowane przez pisarza w powieściach – ale także, dodajmy, w jego tekstach krytycznoliterackich – wymagają przeciwnika. Według Ginter, czytelnik prozy Nabokova staje się obserwatorem i detektywem „podążającym za tokiem myślenia pisarza, starającym się dostrzec ukryte informacje, by czerpać radość z uczestniczenia w kreowaniu powieściowej rzeczywistości”⁴⁹. Zapewne dlatego Nabokov poświęcił w swoich wykładach tak wiele uwagi przedstawieniu charakterystyki prawdziwego czytelnika. Mimo iż Nabokov starał się stosować formę wypowiedzi adekwatną do poziomu swoich słuchaczy, jako utalentowany pisarz, a przy tym wybitny stylista, stosował język i styl wypowiedzi bardzo często niełatwy, typowy dla jego utworów literackich. Podobnie jak w powieściach, w wykładach pojawiają się odniesienia do świata motyli i szachów, jego synestezyjne widzenie każe mu zwracać szczególną uwagę na innowacje kolorystyczne w twórczości np. Nikołaja Gigola.

Ginter, analizując zabiegi językowe Nabokova, wysuwa tezę, według której twórczość Nabokova posiadała swoisty kod:

⁴⁷ Ibidem, s. 146.

⁴⁸ Ibidem, s. 150.

⁴⁹ Ibidem, s. 151.

Wykorzystywał bowiem swoje niezwykle umiejętności w tworzeniu multijęzycznych łamigłówek słownych. Jego teksty pełne są kalamburów, anagramów, kontaminacji, paronomazji. Do ich rozwiązania potrzebna jest nie tylko znajomość języków obcych, ale także wiedza m.in. z zakresu botaniki, entomologii, historii sztuki. Pisarz nakładał na siebie przeróżne słowa, mieszał ich językowe odpowiedniki, kreując zupełnie nowe twory językowe. I nadal, jako autor, wprowadza w błąd, dając fałszywe wskazówki. Odnalezienie więc ukrytego sensu dostarcza niebywalej satysfakcji i jest nagrodą za uporczywe i nierzadko długotrwałe poszukiwania⁵⁰.

Jednym z ciekawych zabiegów Nabokova zastosowanym na przykład w wykładzie o Tolstoju, a dokładniej w analizie *Anny Kareniny* jest pewna aberracja w prowadzeniu narracji. Nabokov pojawia się jako narrator wszechwiedzący i nic tu szczególnie nie dziwi. Jednak, jak zauważa Sergiej Łominadze, Nabokov staje się jednym z bohaterów tekstu krytycznego, naocznym świadkiem opisywanych wydarzeń, dzięki czemu udaje mu się nadać nowy sens poczuciu czasu. Łominadze określa powyższy zabieg jako swoście manifestujący się „efekt obecności”:

Эффект присутствия Набокова среди героев романа как своего среди своих, как очевидца, знающего подноготную обжитого ими миропорядка не хуже "внутреннего устройства вагона", усугубляет при перечитывании их "совершенную реальность", наполняет новым острым смыслом ощущение разрыва "связи времен"⁵¹.

Wykładu o Gogolu Łominadze określa jako powieść biograficzną”; świat utworów pisarza rewelatora przenika do świadomości Nabokova tak głęboko, że sposób, w jaki konstruuje swoją wypowiedź, upodabnia ją w pewnym stopniu do Gogolowskich tekstów. Analizując wykład o Gogolu, zauważa on cechy wyróżniające Nabokova jako pisarza i krytyka i wskazuje na wyjątkową możliwość porównania poetyki Nabokova i Gogola:

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ С. Ломинадзе: *Предварительные заметки ...*

Характерно, что Набоков не может от себя не "развить", повернув в новую плоскость, ветвистое сравнение, когда откровенно любит "мостом", перекинутым Гоголем "через логический или, вернее, биологический просвет между размытым пейзажем под сереньким небом и пьяненьким старым солдатом, который встречает читателя случайной икотой на праздничном закруглении фразы". Сопоставление множества подобных примеров из Гоголя с набоковскими "послесловиями" само по себе ценно, как дающее наглядное представление о поэтике обоих писателей⁵².

Łominadze, podobnie jak Pawłow, zwraca uwagę na pojawiające się w wykładach błędy, dotyczące głównie chronologii przedstawianych w utworach wydarzeń. W końcowych wnioskach potwierdza tezę o wybitnym charakterze wykładów, ceni w autorze *Splendoru* wielkiego stylistę i niezwykłą, a zarazem niekonwencjonalną umiejętność prowadzenia wyводу literaturoznawczego:

Перед нами не академические штудии с их выверенно—последовательной (по крайней мере по идее) концептуальностью. Особенность "Лекций..." в том, что в них и блеск набоковского стиля, и выразительность конкретных наблюдений, и эпатажная категоричность выводов питаются переменчивой посредственностью неостывшего читательского восприятия⁵³.

Zdaniem Łominadze, wypowiedzi Nabokova posiadały niezwykłą moc oddziaływania na czytelnika, który angażuje się w wykłady do tego stopnia, że pragnie się włączyć do dyskusji, aprobując lub negując często kontrowersyjne wywody autora. Łominadze, przyznaje, że taki fenomen oddziaływania Nabokovowskich wykładów miał miejsce w jego własnym wypadku:

Соответственно, и "Лекции..". прежде всего "заражают" читателя желанием в споре и согласии с Набоковым обновить свое восприятие классики. Сужу по собственному опыту, которым выше и делился – в надежде, что тем самым характеризую набоковскую книгу, ее основное достоинство⁵⁴.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

Swietłana Czekałowa, podobnie jak i inni badacze twórczości Nabokova, odnajduje dominantę wykładów w szczególnym zamiłowaniu do szczegółów. Swoją tezę o metodzie Nabokova potwierdza jego własnymi słowami:

Метод Набокова определяется вниманием к детали, даже самой, казалось бы, пустячной, потому что именно она является проводником смысла, ибо, по словам самого писателя, “красота произведения искусства по-настоящему доступна, только когда понятно его устройство, когда можешь разобрать его механизм”⁵⁵.

Wielu studentów, którzy dostąpili zaszczytu uczestniczenia w zajęciach prowadzonych przez niezwyklego profesora Nabokova, przyznaje, jak ogromny wpływ miały na nich. Mieli możliwość doświadczyć czegoś więcej, aniżeli zaznajomienia się z analizą utworów wybranych pisarzy. Nabokov stworzył dyskurs szczególny, wybitnie niekonwencjonalny i niekonwencjonalnie oddziałujący na słuchaczy. Jedną ze studentek, uczestniczek „Nabokowskiego misterium”, wyraża się o wykładowcy w następujący sposób:

Его лекции никого не могли оставить равнодушным, — так думали все его слушатели”, а одна студентка впоследствии вспоминала: “Я чувствовала, что он может научить меня читать. Верила, что он даст мне нечто такое, что останется со мной на всю жизнь, — так оно и вышло”⁵⁶.

Interesujące, często zaskakujące, ale zawsze inspirujące lub skłaniające do dyskusji sądy badaczy spuścizny Nabokova tworzyć będą kontekst dla wysiłków podejmowanych przez autorkę niniejszej rozprawy, by podążać ich śladem ale i proponować swoje, bardziej systematyczne ujęcie problematyki zasygnalizowanej w tytule pracy.

* * *

W pierwszym rozdziale pracy dokonuję ogólnej charakterystyki *Wykładów o literaturze rosyjskiej* Nabokova, przedstawiam najważniejsze motywy zawarte w

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ С. Чекалова: *Набоков на кафедре, или Рецензия на рецензию...*

tych wypowiedziach, podkreślając przy tym różnorodność ich konstrukcji, cech kompozycyjnych. Te tak różne wypowiedzi łączą się w całość, gdyż są podporządkowane najważniejszym ideom pisarza, przede wszystkim wymaganiom innowacji, oryginalności, które, według niego, decydują o wartości dzieła. Największe zainteresowanie krytyk poświęca aspektom formalnym dzieła – zajmuje go poetyka, chwytów literackie, sposób kreowania świata przedstawionego, język, zaś niezwykle rzadko idee społeczne, moralne czy polityczne, które zakłócają, jego zdaniem, prawidłowy odbiór dzieła, czyli nastawienie na jego niepowtarzalny kształt artystyczny.

Drugi rozdział zawiera próbę określenia gatunku wypowiedzi krytycznej Nabokova, która to próba napotyka na oczywiste trudności. Wykłady są bez wątpienia wypowiedziami krytycznymi, (oprócz miana krytyka pisarz zyskuje też miano literaturoznawcy⁵⁷), ze szczególnie wyrazistą obecnością w nich zasad portretu literackiego. Sposób prowadzenia dyskursu wskazuje zasadniczo na esej, „zakłócany” obfitymi cytataми i streszczeniami utworów.

W trzecim rozdziale poruszam kwestię wartościowania literackiego i próbuję określić Nabokowski paradygmat aksjologiczny, którego dominantę stanowią wartości konstrukcyjne. Oceny arcydzieł literatury rosyjskiej przybierają często charakter metakrytyczny; autor *Lolity* implicytnie i eksplicytnie sugeruje, a nawet wprost zarzuca innym krytykom brak kompetencji, niewłaściwe ujęcie, traktowanie sfery ideowej jako najważniejszej, w czym celuje, jego zdaniem, krytyka spod znaku Wissariona Bielińskiego i Nikołaja Czernyszewskiego. Nabokowski oceny prowokują do ponownej lektury i nowego spojrzenia na klasyczne dzieła literackie.

Jak stwierdził Simon Karlinskij, wykłady Nabokova są „żywą myślą”⁵⁸. Rodzaj zastosowanych środków perswazji, wybór konkretnych narzędzi retorycznych podyktowany koniecznością realizowania zamierzonego celu pedagogicznego (przekonać studentów do swojej racji), występuje jednocześnie z perswazją w ścisłym znaczeniu krytyczną. Problematyka ta zawarta jest w

⁵⁷ Zob.: L. Engelking: *Wykłady mistrza*. Nowe książki 11/2000, s. 40 – 41.

⁵⁸ С. Карлинский: *Лекции Nabokova по русской литературе...*, s. 549.

rozdziale czwartym, w którym dokonuję przeglądu zastosowanych przez autora środków retorycznych. Na podstawie koncepcji teoretycznych Mirosława Korolko⁵⁹ i Jerzego Ziomka⁶⁰ charakteryzuję zabiegi retoryczne zastosowane w wykładach. Aspekt perswazyjności nie wzbudza zainteresowania nabokovistów, a przecież *Wykłady* są niezbitym dowodem wybitnych umiejętności oratorskich Profesora, który według świadectw jego ówczesnych słuchaczy był wykładowcą nadzwyczaj sugestywnym i nawet mało zaznajomieni z literaturą rosyjską studenci (czyli przytłaczająca większość) z przejęciem i ogromnym zainteresowaniem zagłębiali się w omawiane przezeń dzieła literackie. Stylistyczny dar Nabokova przyczynił się w znaczącym stopniu do wzbogacenia wykładów i wzmocnienia ich oddziaływania na odbiorcę. Analizując aspekt retoryczny, postaram się określić zasady wykorzystania werbalnych narzędzi perswazyjnych przez Nabokova, wyjaśnić, na ile wykorzystanie zasad sztuki pięknego wysławiania się było świadomym zabiegiem, a na ile wynikało z naturalnej potrzeby tworzenia estetycznie efektownych wypowiedzi, bez zamiaru przekonywania odbiorcy do przyjęcia sugerowanego punktu widzenia. Nawiasem mówiąc, badacze zauważyli związek między Nabokovem miłośnikiem szachów i niezwykle skomplikowanym sposobem stylistycznego kreowania wypowiedzi zarówno w jego prozie jak i w tekstach krytycznych⁶¹; gry słowne są wszechobecne w wykładach⁶².

Tak scharakteryzowany tekst krytyczny Nabokova można rozpatrywać w kontekście szkół, prądów, zjawisk w krytyce XX wieku. Problematyce tej poświęcony został rozdział ostatni.

Nabokov permanentnie twierdził, że w jego działalności literackiej nie można się doszukiwać wpływów jakichkolwiek szkół czy prądów literackich. Autor *Ultima thule* nieustannie podkreślał oryginalność swojego pisarstwa, nie ulega jednak wątpliwości, że jego kontakty z pisarzami i filozofami w okresie emigracyjnym posiadały dużą intensywność⁶³. Nabokov nawiązał znajomości w

⁵⁹ M. Korolko: *Sztuka retoryki*. Warszawa 1998.

⁶⁰ J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990.

⁶¹ Zob. J. K. Gezari: *Vladimir Nabokov: More Chess Problems and the Novel*. [W:] J. K. Gezari, W. K. Wimsatt: *Inside Play Outside Game*. Connecticut 1979, s. 102 – 115.

⁶² Zob. A. Ginter: *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*. Łódź 2003.

⁶³ Zob. B. Boyd: *Nabokov. Dwa oblicza...*, s. 250.

prężnie działających kręgach literackich, był głęboko zainteresowany nowymi zjawiskami kulturowymi. Wychodząc z założenia, że Nabokov pisarz pozostawał wierny swojej estetyce również jako krytyk, można odnaleźć w wykładach wiele idei wspólnych z założeniami, na przykład, symbolistów, akmeistów, formalistów, a także przedstawicielami amerykańskiej Nowej Krytyki. Wiele cennych informacji na ten temat dostarczają, oprócz *Wykładów*, tezy zawarte w *Strong Opinions*⁶⁴, książce, która stanowi podsumowanie jego poglądów.

Nabokovowskie wykłady są ciekawym materiałem i źródłem inspiracji nie tylko dla krytyków, ale także dla badaczy literatury. Analiza dostarcza wiele trudności, ale daje zarazem niepowtarzalną możliwość poznania i odkrycia mechanizmów krytycznych kształtujących wypowiedzi Nabokova o literaturze, które zajmują miejsce osobne w historii krytyki XX wieku.

⁶⁴ Zob. V. Nabokov: *Strong opinions...*

Rozdział I

***Wykłady o literaturze rosyjskiej* Vladimira Nabokova. Ogólna charakterystyka.**

Wypowiedzi zebrane w tomie *Wykłady o literaturze rosyjskiej* reprezentują, w zasadzie, dwa typy tekstów. Pierwszy to prezentacje twórczości klasyków rosyjskich XIX i XX wieku: Nikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa, Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja, Antona Czechowa i Maksyma Gorkiego. Każdy z nich zawiera elementy biografii pisarza i analizę wybranych utworów. Drugi rodzaj tekstów to, krótkie zazwyczaj, wypowiedzi o charakterze eseistycznym, w których Nabokov omawia wybrane zagadnienia literackie o charakterze ogólnym. Jeden z nich, *Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy*, stanowiący swego rodzaju wprowadzenie, zarówno wydawca rosyjski jak i polski, a wcześniej amerykański, umieszczają przed wykładami o autorach. Następnie są teksty traktujące o problematyce translatorskiej: *Filistrzy i filisterstwo* i, przede wszystkim, *Sztuka przekładu* znajdują się w wydaniu rosyjskim i polskim, natomiast pozostała część różni się. W wypadku polskiego wydania pojawia się *Dedykacja* i *Dodatek*, w którym zaprezentowano zdjęcia oryginału notatek Nabokova wykorzystywanych podczas egzaminów z literatury rosyjskiej. Wydanie rosyjskie bogatsze jest o krótki tekst o Władysławie Chodasiewicz, tekst o Aleksandrze Puszkynie, wykład o literaturze radzieckiej i wstęp do *Bohatera naszych czasów* Michaiła Lermontowa.

Każdy z wykładów o klasykach jest inny, неповtarzalny, Nabokov przykuwa uwagę swoich słuchaczy i czytelników niekonwencjonalnym dyskursem, zmiennym i skrzącym się zaletami stylu; korzysta z tematów pobocznych, opowiada anegdoty, a także przywołuje fakty z własnego życia. W niniejszym rozdziale postaram się przedstawić zarys treści każdego z wykładów, opisując najważniejsze zawarte w nich motywy.

Nikołaj Gogol (1809 – 1852)

Wykład o Nikołaju Gogolu jest, bez wątpienia, największym osiągnięciem Nabokova w dziedzinie analizy i interpretacji literaturoznawczej⁶⁵. Pisarz, przygotowując się do wykładu o autorze *Martwych dusz*, planował publikację wyników swojej pracy, dlatego tekst ten radykalnie różni się od pozostałych. Polski wariant, z niewyjaśnionych przyczyn, ukazał się w zredukowanej wersji, wydawca zdecydował się pominąć obszerne partie dotyczące dzieciństwa⁶⁶ i młodości pisarza, brak również omówień wielu utworów, pozostały jedynie *Martwe dusze* i *Plaszcz*. Brakuje przede wszystkim specyficznemu potraktowanej biografii pisarza. W niniejszym rozdziale korzystać będę z rosyjskiego wariantu wykładów.

Podobnie jak w innych wykładach, w tekście o Gogolu występuje, zazwyczaj niekonwencjonalne, streszczenie fabuły analizowanego utworu, charakterystyka głównych bohaterów i, co najważniejsze, opis i analiza stosowanych przez pisarza chwytów literackich. Wszystkie one występują w kontekście takich tematów jak: zagadnienie geniuszu pisarskiego, istota prawdziwej literatury, ważność detali itp. Tekst obfituje w różnorodne środki językowe, oryginalne chwytły retoryczne, odznacza się wyszukaną kompozycją.

Autor *Nosa* był jednym z najbardziej cenionych przez Nabokova autorów. Jego twórczość, podobnie jak twórczość Lwa Tołstoja, budziła nieskrywany zachwyt i podziw krytyka dla walorów artystycznych i innowacyjności ich dzieł. Pierwsze, nieco zaskakujące, zdanie wykładu zapowiada kierunek, w jakim będzie przebiegała interpretacja twórczości genialnego, według Nabokova, artysty słowa: „Николай Гоголь – самый необычный поэт и прозаик, каких когда-либо

⁶⁵ Zagadnieniu związków twórczych obydwu autorów poświęcono wiele publikacji, na przykład: Залыгин: *Набоков и Гоголь*. [W:] Idem: *В пределах искусства*. Москва 1988, s. 304 – 306; А. В. Злочевская: *В. В. Набоков и Н. В. Гоголь: На материале романа «Защита Лужина»*. «Русская словесность» 1998, № 4. s. 24 – 29; Н. В. Иванова: *Гоголь в восприятии и творческой интерпретации В. В. Набокова*: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Псков 1996; Н. И. Иванова: *О некоторых особенностях интерпретации Набоковым Гоголя (Эссе «Николай Гоголь»)*. Набоковский вестник. Санкт Петербург, 1999. Вып.1: Петербургские чтения, s. 118 – 124.

⁶⁶ Dzieciństwo jest dla Nabokova okresem szczególnym ze względu na sielskość i idylliczność doświadczeń. Zob.: V. Nabokov: *Паміці прэмов*. Warszawa 2004.

рождала Россия, – умер в Москве, в четверг около восьми часов утра, 4 марта 1852 г.”⁶⁷ (s. 31).

Nabokov rozpoczyna wywód, podając dokładną datę śmierci Gogola, a kończy na... jego narodzinach. Informacje dopełnia anegdotą o przyszłym losie pisarskim małego Nikołaja, autora wczesnych „genialnych” wierszy, które napisał on w wieku pięciu lat: „Гоголь родился 1 апреля 1809 г. По словам его матери (она, конечно, придумала этот жалкий анекдот), стихотворение, которое он написал в пять лет, прочел Капнист, довольно известный писатель” (s. 131). Dalej wprowadzenie do biografii przybiera formę opowiadania z cytatem, który ma uwiarygodnić zdarzenie, ale w istocie kontynuuje poetykę anegdoty: „Капнист обнял важно молчавшего ребенка и сказал счастливым родителям: «Из него будет большой талант, дай ему только судьба в руководители учителя–христианина». Но вот то, что Гоголь родился 1 апреля, это правда” (s. 131).

Poszukując źródeł twórczości Gogola, Nabokov zwraca uwagę na relacje autora *Martwych dusz* z matką, ogólnie – na wpływ matek na twórczość pisarzy. Z jej osobą związana jest, niewątpliwie, skłonność Gogola do konfabulacji, kamuflującej realną sytuację młodego pisarza i skłaniającej rodzicielkę do stałej materialnej pomocy. Matczynemu wychowaniu zawdzięcza Gogol swoją demologię. Bojaźń, którą odczuwał wobec kotów – wcielenia diabła – pozostanie mu na całe życie. Motyw diabła przewija się przez wiele utworów Gogola, jest istotnym motywem budującym Gogolowską wizję świata, co ciekawe, w twórczości samego Nabokova diabeł pojawia się dość często⁶⁸. Wśród informacji biograficznych, które przybliżają czytelnikom postać autora *Nosa*, pojawia się również opis miejsc, w których bywał; dowiadujemy się, między innymi, o fascynacji Gogola sztyldami petersburskimi i zwyczajami przechodniów („mamrotanie”). I właśnie tutaj krytyk zaskakuje paradoksalną definicją, która dotyczy procesu kształtowania się „dobrych pisarzy”: „Внешние впечатления не

⁶⁷ Wszystkie cytaty będą przytaczane na podstawie rosyjskiego wariantu wykładów: В. Набоков: *Лекции по русской литературе*. Москва 1996. Numery stron podawane w nawiasach. Niewielkie przytoczenia wprowadzono do narracji za: V. Nabokov: *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Przeł. Z. Batko. Warszawa 2001.

⁶⁸ Zob.: И. Ронен, О. Ронен: *Черты Набокова*. «Звезда» 2006, №4. Opublikowano w formie elektronicznej: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/4/ro10.html> [Data dostępu: 07. 09. 2010]

создают хороших писателей; хорошие писатели сами выдумывают их в молодости, а потом используют так, будто они и в самом деле существовали” (s. 37). To wprowadzenie do zagadnienia, które niezmiennie znajdowało się w centrum zainteresowania pisarza – jego koncepcji rzeczywistości.

Jak ważna jest dla Nabokova cielesność pisarza – stanie się ona jednym z podstawowych motywów, organizujących interpretację dzieł autora *Nosa* – dowiadujemy się z niezwykle drobiazgowego opisu wyglądu zewnętrznego Gogola, dokonanego na podstawie fotografii. Każdy szczegół zostaje tu poddany wnikliwej analizie i barwnie opisany:

На этом снимке он изображен в три четверти и держит в тонких пальцах правой руки изящную трость с костяным набальдашником (словно трость – писчее перо). Длинные, но аккуратно приглаженные волосы с левой стороны разделены пробором. Неприятный рот украшен тонкими усиками. Нос большой, острый, соответствует прочим резким чертам лица (s. 36).

Przybliżenie czytelnikowi postaci Gogola odbywa się również poprzez opis dziwacznych przyzwyczajęń pisarza, które świadczą na rzecz jego szaleństwa, a co najmniej odmienności, dla Nabokova będącej symptomem geniuszu. Informacje o dziwnych nawykach pisarza autor poprzedza niecodzienną konstatacją: Gogol to wampir, Gogol to brzuchomówca:

Школьником он с болезненным упорством ходил не по той стороне улицы, по которой шли все; надевал правый башмак на левую ногу; посреди ночи кричал петухом и расставлял мебель своей комнаты в беспорядке, словно заимствованном из «Алисы в Зазеркалье» (s. 38).

Elementy biograficzne związane z różnymi okresami życia Gogola pojawiają w ścisłym związku z rozwojem literackim pisarza, reakcjami czytelników i krytyków, a także odczuciami samego Gogola wywołanymi oceną, nie zawsze pozytywną, jego dzieł. Odnotowane zostały fakty włóczęgostwa po obcych krajach wraz z dokładnymi datami i jego znaczenie dla twórczości. Przytoczono fragmenty korespondencji pisarza, dowodzące jego wyjątkowej

wyobraźni i umiejętności tworzenia fikcji. Opisane zostały również jego częste problemy zdrowotne, w znacznym stopniu uniemożliwiające twórcze przedsięwzięcia.

Twórczość Gogola posiada dla Nabokova wyjątkową wartość estetyczną, której źródła upatrywał w języku pisarza. Dlatego tak istotna jest znajomość ruszczyzny, która przesądza o możliwości obcowania z twórczością genialnego autora. Nabokov gorąco zachęcał swoich studentów do nauki języka rosyjskiego, zdając sobie jednocześnie sprawę, że dla Amerykanina jest to nie lada wyzwanie. Zapewne z tego powodu na początku swojej akademickiej kariery podejmował się żmudnej pracy uczenia amerykańskich studentów na przeróżnych kursach językowych. Przy tej okazji Nabokov formułuje jedno ze swoich najgłębszych przeświadczeń – o tym, że literatura osiąga swoją wielkość przez język właśnie:

Сначала выучите азбуку губных, заднеязычных, зубных, буквы, которые жужжат, гудят, как шмель, муха–цеце. После какой-нибудь гласной станете отплевываться. В первый раз просклоняв личное местоимение, не ощутите одеревенелость в голове. Но я не вижу другого подхода к Гоголю (да, впрочем, и к любому другому русскому писателю). Его произведения, как и всякая великая литература, – это феномен языка, а не идей (s.131, podkreślenie moje – M.K.).

Twórczość autora *Płaszcz* pozwala także Nabokowowi zdefiniować geniusz literacki jako taki: „[...] гений всегда странен; только здоровая посредственность кажется благородному читателю мудрым старым другом, любезно обогащающим его, читателя, представления о жизни” (s. 124). Na pierwszym miejscu stawia innowacyjność i wynalazczość formy, a także niezbędny w wielkiej literaturze irracjonalizm: „Великая литература идет по краю иррационального.” (s. 124) – twierdzi Nabokov. Fundamentem sztuki Gogola są owe „nagle przyпіływy irracjonalnej przenikliwości”, czym zasługuje na miano „największego artysty, jakiego kiedykolwiek wydała Rosja”. Według autora *Daru*, Gogol zasłynął rewolucją w dziedzinie „zdeformowanej percepcji widzialnej świata”: [...] „właśnie Gogol (a po nim Lermontow i Tolstoj) pierwszy zobaczył żółcienie i fiolety” (s. 50). Wśród geniuszy pojawiają się również inni

pisarze: „Уравновешенный Пушкин, земной Толстой, сдержанный Чехов”, których wyróżniają „przebłyksi” irracjonalnego wtajemniczenia; oddziaływującego znacząco na formy ich twórczości: „[...] у них бывали минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл, заслуживающий этой внезапной смены точки зрения” (s. 124).

Zdaniem Nabokova, *Plaszcz* to „transcendentalna anegdota”, której transcendentalność wynika z osobliwości struktury utworu. Pierwiastek irracjonalny Gogol wprowadza do utworu właśnie za pomocą wyrafinowanego języka, w sposób niezauważalny dla przeciętnego czytelnika: «Но творческое прочтение повести Гоголя открывает, что там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица, например слова «даже» и «почти», вписаны так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком (...)» (s. 125). Istota języka i stylu Gogola, zdaniem autora *Pnina*, ze względu na jego wyrafinowanie, jest niedostrzegana lub nierozumiana, tym niemniej to właśnie styl jest czynnikiem, który powołuje do życia genialną literaturę i stworzony przez nią magiczny świat: «В литературном стиле есть своя кривизна, как и в пространстве, но немногим из русских читателей хочется нырнуть стремглав в гоголевский магический хаос» (s. 127). Geniusz i dzieło Gogola mają wymiar przede wszystkim transcendentalny, na który wpływ mieli, między innymi, jego przyjaciele pisarze, w tym choćby – co zaskakujące – Wasilij Żukowski, obdarzony podobnym „duchowym temperamentem”, który wniósł wiele do Gogolowskiej metafizyki: „В мягком, набожном, медоточивом Жуковском ему встретился тот духовный темперамент, который можно счесть пародией на его собственный, если оставить в стороне яростную, почти средневековую страсть, какую Гоголь вкладывал в свою метафизику” (s. 50).

Z drugiej strony, geniusz Gogola ma wspomniany już „wymiar cielesny”. Nabokov wskazuje na cechy fizyczne pisarza, w nich, między innymi, upatrując przyczyny innowacyjności tego dzieła. Na początku wykładu o autorze *Newskiego*

prospektu przedstawia cierpiącego Gogola i jego dręczone chorobą ciało by, jak mówi: «вы почувствовали до странности телесный характер его гения» (s. 32). Nabokov przestudiował prace biograficzne poświęcone życiu Gogola, ze szczególnym uwzględnieniem stanu zdrowia pisarza. Zaskakuje wiedza na temat realiów towarzyszących leczeniu chorego pisarza, praktyki niemieckich i francuskich „specjalistów”, pokazuje z prześmiewczą groteską. Obraz gnębnego przez medyków Gogola stanowi idealny materiał, aby wywołać u słuchaczy emocje poprzez ukazanie obrazu cierpiącego pisarza, zmagającego się z niekompetencją doktorów: „С ужасом читаешь, до чего нелепо и жестоко обходились лекари с жалким бессильным телом Гоголя, хоть он молил только об одном: чтобы его оставили в покое” (s. 32).

Właśnie cielesność stanie się podstawowym motywem, wokół którego Nabokov będzie budować swoją interpretację Gogolowskiej twórczości. Krytyk wymienia dwa najważniejsze organy pisarza, które wprowadziły do literatury nieznane dotąd ujęcia: «Живот – предмет обожания в его рассказах, а нос – герой–любовник» (s. 32). Żołądek, zdaniem krytyka, zawsze był najślawniejszym organem wewnętrznym pisarza, jednak to nos wydaje się odgrywać najważniejszą rolę w jego twórczości, dlatego też w wykładzie zostaje on szczegółowo, a jednocześnie z nadzwyczajną wyobraźnią przedstawiony:

Его большой и острый нос был так длинен и подвижен, что в молодости (изображая в качестве любителя нечто вроде «человека – змеи») он умел пренеприятно доставать его кончиком нижнюю губу; нос был самой чуткой и приметной чертой его внешности. Он был таким длинным и острым, что умел самостоятельно, без помощи пальцев, проникать в любую, даже самую маленькую табакерку, если, конечно, щелчком не отваживали незваного гостя (о чем Гоголь игриво сообщал в письме одной молодой даме) (s. 32 – 33).

„Nosologia”, to, według Nabokova, istotny element „poetyki i ideologii” Gogola ze względu na innowacje, jakie wprowadziła do literatury rosyjskiej. Nabokov mówi o „nowych zapachach”, a co za tym idzie, „silnych doznaniach”, które autor *Ożenku* odkrył jako pierwszy: „Надо признать, что длинный, чувствительный нос Гоголя открыл в литературе новые запахи (и вызвал

острые переживания). Как сказано в русской пословице: «тому виднее, у кого нос длиннее» (s. 34). To, zdaniem Nabokova, potwierdzenie unikatowości talentu pisarza: „Дальше мы увидим, как нос лейтмотивом проходит через его сочинения: трудно найти другого писателя, который с таким смаком описывал бы запахи, чиханье и храп” (s. 33). „Nosologia”, jak wyjaśnia Nabokov, zajmuje szczególne miejsce w kulturze rosyjskiej, na potwierdzenie czego krytyk przedstawia wiele przykładów występowania motywu w przysłowiach, anegdotach, żargonie. Gogol we wczesnych utworach korzystał z tego motywu bez namysłu, lecz w późniejszej twórczości przywiązywał do niego większą wagę i stosował go w osobliwy sposób, charakteryzujący jego oryginalny geniusz. Konkludując rozważania o nosie, Nabokov metaforycznie przedstawia swoje rozumienie roli organu węchu w twórczości pisarza:

Орган, который в его юношеских сочинениях был всего-навсего карнавальной принадлежностью, взятой напрокат из дешевой лавочки готового платья, именуемой фольклором, стал в расцвете его гения самым лучшим его союзником. Когда он погубил этот гений, пытаясь стать проповедником, он потерял и свой нос так же, как его потерял майор Ковалев (s. 34).

Nos, jako, bez mała, postać pojawia się w większości utworów pisarza, a za prawdziwy hymn ku czci nosa można uznać utwór mu poświęcony. Nabokov twierdzi, że nie ma znaczenia fakt, czy to fantazja Gogoła stworzyła *Nos*, czy osobliwości, a zwłaszcza wielkość własnego organu powonienia pisarza wywołała niecodzienny jego obraz:

Я считаю, разумней забыть о том, что чрезмерный интерес Гоголя к носу мог быть вызван ненормальной длиной собственного носа, и рассматривать обонятельные склонности Гоголя – и даже его собственный нос – как литературный прием, свойственный грубому карнавальному юмору вообще и русским шуткам по поводу носа в частности. Носы и веселят нас и печалят (s. 33).

Esej o Gogolu dostarcza również wielu informacji o jego autorze. Mamy do czynienia nie tylko z wybitnym profesorem akademickim, przeprowadzającym arcyciekawą analizę utworów literackich, ale i pisarzem, który wykorzystuje w wypowiedzi krytycznej język, styl i typowe dla jego własnej twórczości chwyt

literackie. Zachwyt i satysfakcja interpretatora wynika przede wszystkim z obcowania z genialną literaturą, którą Nabokov określa jako „czterowymiarową”.

Na pierwszym miejscu na liście ulubionych i najwyżej cenionych klasyków Nabokov stawia Lwa Tołstoja i podkreśla ten wybór w kolejnych wykładach. Jednak artystą słowa, od którego datuje się wielkość literatury rosyjskiej, który jako pierwszy przejawiał znamiona geniuszu, jest Gogol – twórca wielkiej literatury rosyjskiej. Igor Zołotousskij, wybierając się w „podróż do Nabokova”, zauważa, że tekst o Gogolu to „rzecz mistrza o mistrzu”. Badacz twierdzi, że „geniusz szczegółu” Nabokov odnajduje w twórczości autora *Martwych dusz* wyjątkowo interesujące detale i odkrywa jego teksty w sposób, dzięki któremu czytelnik ma szansę sam stać się poetą. Gogol sprawia, że ma ochotę nieustannie powracać do tej lektury: «[...] наслаждаясь искусством и автора, и его героя, сам отчасти становится поэтом. Он начинает ценить наслаждение чтения, ибо к знакомым страницам Гоголя приходится возвращаться по несколько раз»⁶⁹.

Jurij Barabasz w tekście o wykładzie konstatuje, że jest on nie tylko wypowiedzią krytycznoliteracką, jest także wypowiedzią o Nabokovie czytającym Gogola, odbiciem Nabokova w Gogolowskim zwierciadle:

Дело, однако, в том, что книга эта не только «о Гоголе», но и – по крайней мере, не в меньшей степени – «о Набокове». О Набокове, читающем Гоголя. И трактующем его. Это не жизнеописание, не исследование, это глубоко субъективное самовыражение «через» Гоголя. Самоотражение в гоголевском зеркале. Литературное credo, облаченное в форму интерпретации⁷⁰.

Czytanie utworów autora *Nosa* należy, zdaniem Nabokova, do wyjątkowych wydarzeń, jest to proces magiczny. Świat stworzony przez Gogola

⁶⁹ И. Золотуусский: *Путешествие к Набокову. Из дневника одной телевизионной поездки*. «Новый Мир» 1996, №12. Opublikowano na: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/12/zolotus-pr.html. [Data dostępu: 20. 04. 2011]

⁷⁰ Ю. Барабаш: *Набоков и Гоголь. (Мастер и Гений)* [W:] *Н.В.Гоголь и русское зарубежье: Пятые гоголевские чтения*. Москва 2006, s. 127 – 140. Opublikowano na: http://www.gogol.ru/gogol/stati/nabokov_i_gogol_master_i_geni. [Data dostępu: 20.05.2012]

jest skrajnie odmienny od świata innych pisarzy, jego kreacja jest wyjątkowa i wywołuje niecodzienny efekt „gogolizacji”:

Это мир Гоголя, и как таковой он совершенно отличен от мира Толстого, Пушкина, Чехова или моего собственного. Но по прочтении Гоголя глаза могут гоголизироваться, и человеку порой удастся видеть обрывки его мира в самых неожиданных местах (s. 127).

Nabokov czyta Gogola w niezwykle, niepowtarzalny sposób, prezentując atrybuty genialności tego pisarstwa, które umknęły uwadze jego poprzedników interpretatorów. W wykładzie pojawia się wiele arcyciekawych „odkryć” interpretacyjnych, nieznanych dotąd literaturoznawstwu. Szczegółowa analiza dotyczy trzech utworów Gogola, – *Rewizora*, *Martwych dusz* i *Płaszcz*. W omówieniu *Martwych dusz* Nabokov już na wstępie zarzuca radykalniej, socjalizującej krytyce rosyjskiej XIX wieku przeoczenie „prawdziwego sensu” genialnego dzieła Gogola, który zawiera się w jego problematyce metafizycznej.

Innym ciekawym „odkryciem” autora *Splendoru* jest sposób potraktowania bohaterów pobocznych. Nabokov odkrywa jeszcze jeden wymiar w *Rewizorze*, sztukę, w której główne role odgrywają drugoplanowi bohaterowie; nie pojawiają się oni na scenie, istnieją jedynie w wypowiedziach innych postaci:

Прелесть в том, что эти второстепенные персонажи потом так и не появятся на сцене. Все мы давно знаем, чего стоят якобы незначашие упоминания в начале первого действия о какой-то тете или о незнакомце, встреченном в поезде. Мы знаем, что «случайно» упомянутые лица – незнакомец с австралийским акцентом или дядюшка с забавной привычкой – ни за что не были бы введены в пьесу, если бы минуту спустя не появились на сцене. Ведь «случайное упоминание» – обычный признак, масонский знак расхожей литературы, указывающий, что именно этот персонаж окажется главным действующим лицом произведения (s. 60).

Nabokov podkreśla wyjątkowe znaczenie i wartość kreacji bohaterów, którzy powstają z „nicości”, są wytworem wyobraźni innych postaci. Cały proceder, obecny w większości utworów Gogola ma miejsce właśnie we wspomnianym „czwartym wymiarze”. By przybliżyć niezwykłość wizji pisarza krytyk zestawia ją z koncepcjami współczesnej fizyki:

Мир Гоголя сродни таким концепциям в современной физике, как «Вселенная – гармошка» или «Вселенная – взрыв»; он не похож на спокойно вращавшиеся, подобно часовому механизму, миры прошлого века. В литературном стиле есть своя кривизна, как и в пространстве, но немногим из русских читателей хочется нырнуть стремглав в гоголевский магический хаос (s. 127).

Wykład zawiera odniesienia do wielu dziedzin nauki – matematyki, fizyki, niemal nigdy – historii. Jest wśród nich także ukochana przez pisarza entomologia.

Tekst o Gogolu jest interesujący także dlatego, że w większym stopniu niż w pozostałych wykładach stosuje Nabokov wiele terminów literackich, zarówno tych „oczywistych”, często powiązanych z teorią formalizmu rosyjskiego, jak i własnego pomysłu, na przykład: „metrum homeryczne”, „porównania o powiewie liryzmu”, „wehikuł ulegający „onirycznej deformacji”, „postacie poboczne”, „liryczna dygresja”, „parodia rozbudowanych Homeryckich porównań”, „sylaby spełniające funkcję taksonomiczną”, „figury stylistyczne”, „typowy Gogolowski pleonazm”, „werystyczny obraz rzeczywistości”, „fabuła”, „obuwnicza rapsodia”, „zabarwienie ornitologiczne”, „finałowe *crescendo*” i inne.

Nabokov odnotowuje epokowe osiągnięcia pisarza w dziedzinie połączeń kolorystycznych, wcześniej nieobecnych w literaturze rosyjskiej, nawiązuje do różnicy między widzeniem człowieka i owada. Niezwykłość wynalazku Gogola polega na wykorzystaniu fenomenu owadziego widzenia:

Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновой клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненным на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей (s. 88).

Twórczość Gogola nie sprowadza się, jak chce przeciętny czytelnik, do komizmu i gry słów – jego prawdziwy czytelnik upodabnia się do poszukiwacza czarnej perły w morskich głębinach. W *Płaszczu*, zdaniem Nabokova, dostrzeże związek ludzkiej formy bytu z tymi formami, które dane jest nam zobaczyć w wyjątkowych chwilach przenikliwości:

Русские, которые считают Тургенева великим писателем или судят о Пушкине по гнусным либретто опер Чайковского, лишь скользят по поверхности таинственного гоголевского моря и довольствуются тем, что им кажется насмешкой, юмором и броской игрой слов. Но водолаз, искатель черного жемчуга, тот, кто предпочитает чудовищ морских глубин зонтикам на пляже, найдет в «Шинели» тени, сцепляющие нашу форму бытия с другими формами и состояниями, которые мы смутно ощущаем в редкие минуты сверхсознательного восприятия (s. 127).

Ponadmysłowość, irracjonalność, metafizyczność to najważniejsze cechy wizji szerzonej przez genialnego pisarza. Komponentem współgrającym i wzajemnie się uzupełniającym z irracjonalnością jest absurd, który, według definicji Nabokova, jest domeną swoiście realizującego się tragizmu: «Абсурд рождается из трагического разрыва между «самыми высокими стремлениями человека», «глубочайшими его страданиями» и кошмаром окружающего мира⁷¹. Dlatego wszelkie próby poszukiwania w twórczości Gogola odzwierciedlenia rzeczywistości nie mają żadnego sensu; dla Nabokova to zaledwie maska – «всякая реальность – это маска»; zawiera ona „czarne dziury”, które ujawniają czwarty wymiar prozy Gogola, właśnie metafizyczny, nie mający nic wspólnego z tym, co jest identyfikowane jako problematyka moralna.

„Liryczne wynurzenia”, obecne w *Szynelu*, mogące sugerować pewną postawę ideową pisarza, nie przedstawiają zdaniem Nabokova, większej wartości i pełni, co najwyżej, funkcję pomocniczą. Podobnie w *Martwych duszach* monolog o Rusi – trojce ma za zadanie jedynie odwrócić uwagę czytelnika, aby nie zauważył zniknięcia Cziczikowa – «wysłannika szatana».

Nabokov powtarzał wielokrotnie w swoich wypowiedziach, że literatura nie ma za zadanie odzwierciedlać rzeczywistości; prawdziwy artysta tworzy nowy, nieznany dotąd świat, twórczość genialnego pisarza nie jest uwarunkowana czynnikami zewnętrznymi: «Внешние впечатления не создают хороших писателей; хорошие писатели сами выдумывают их в молодости, а потом используют так, будто они и в самом деле существовали» (s. 37). Takim

⁷¹ Ibidem.

twórcą jest Gogol. Stworzony przez niego obraz Petersburga jest stworzeniem miasta na nowo, odkryciem jego nierzeczywistości:

Рассказ, озаглавленный именем проспекта, выявил эту причудливость с такой незабываемой силой, что и стихи Блока, и роман Белого «Петербург», написанные на заре нашего века, кажется, лишь полнее открывают город Гоголя, а не создают какой-то новый его образ. Петербург никогда не был настоящей реальностью, но ведь и сам Гоголь, Гоголь-вампир, Гоголь-чревоушитель, тоже не был до конца реален. (s. 38)

W podrozdziale zatytułowanym *Apoteoza maski*, Nabokov drobiazgowo analizuje *Пłaszcz*, by zapobiec niszczycielskiej ignorancji czytelnika powierzchownego, który odczyta utwór opatrnie, zobaczy w genialnym dziele prostą historyjkę:

Рассказ о его призраке, снующем по улицам Петербурга в поисках шинели, отнятой у него грабителями, и в конце концов снявшем шинель с важного чиновника, который отказался помочь ему в беде, – этот рассказ может показаться поверхностному читателю обычной историей о привидениях, но к концу превращается в нечто, чему я не могу подобрать эпитета. Это и апофеоз и dégringolade (s. 128).

Krytyk, porównując Gogola do wybitnych pisarzy rosyjskich: „zrównoważonego Puszkina, rzeczowego Tolstoja” czy „powściągliwego Czechowa”, którzy również mieli „chwile irracjonalnego wglądu” w istotę rzeczywistości, wskazuje na cechę, która wyróżnia go na tle pozostałych: « Когда же в бессмертной «Шинели» он дал себе волю порезвиться на краю глубоко личной пропасти, он стал самым великим писателем, которого до сих пор произвела Россия» (s. 124). Nabokov uważa, że „nachylenie racjonalnej płaszczyzny życia” można osiągnąć na wiele sposobów, jednak Gogol ma swój własny, niepowtarzalny pomysł, który krytyk przedstawia za pomocą metafory „zrywu” i „lotu”:

Гоголь добивался его комбинацией двух движений: рывка и парения. Представьте себе люк, который открылся у вас под ногами с нелепой внезапностью, и лирический порыв, который вас вознес, а потом уронил в соседнюю дыру (s. 124).

Równie interesująca jest silnie nacechowana poetycko charakterystyka głównego bohatera – *Szynelu* Baszmiaczkina, który jest nie tylko głęboko ludzki i tragiczny – jest kimś nieskończenie bardziej doniosłym :

[...] абсурден потому, что он трагичен, потому, что он человек, и потому, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью. Он не только человечен и трагичен. Он нечто большее, точно так же как фон его не просто нелеп (s. 125).

Krytyk wskazuje na zawarte w utworze Gogola liczne aluzje do istnienia czegoś „innego”, czegoś, czego rosyjscy czytelnicy, zafascynowani odczytaniem utworu przez tzw. krytykę społeczną nie zauważyli, a zatem nie w pełni zrozumieli mistrzostwo: «что-то, скрытое за грубо разрисованными ширмами, так искусно вкраплены во внешнюю ткань повествования, что гражданственно мыслившие русские совершенно их упустили» (s. 125). Prostota fabuły jest zwodnicza, istnieje „prawdziwa” fabuła, dostępna dla wytrawnego czytelnika, który dostrzeże ją w stylu, w „wewnętrznej strukturze tej transcendentalnej anegdoty”. Umiejętne czytanie okazuje się niewystarczającym warunkiem zrozumienia i prawidłowej oceny dzieła, gdyż należy jeszcze: «произвести нечто вроде умственного сальто, отвергнуть привычную шкалу литературных ценностей и последовать за автором по пути его сверхчеловеческого воображения» (s. 127). Swoje rozważania Nabokov krytyk kończy w sposób nieoczekiwany, proponuje interpretacyjną woltę. Wielość szczegółów, zaaplikowanych czytelnikowi, ma za zadanie zahipnotyzować go i ukryć najważniejszą informację, informację co się zowie metafizyczną, wykraczającą poza wszelkie potoczne wyobrażenie:

[...] производит гипнотическое действие, так что почти упускаешь из виду одну простую вещь (и в этом-то вся красота финального аккорда). Гоголем намеренно замаскирована самая важная информация, главная композиционная идея повести [...] Человек, которого приняли за бесшинельный призрак Акакия Акакиевича – ведь это человек, укравший у него шинель (s. 130).

Esej o Gogolu zaświadcza o głębokim związku interpretacji Nabokova z koncepcjami formalizmu rosyjskiego, zwłaszcza tezami pracy Borysa Ejchenbauma *Jak zrobiony jest „Płaszcz” Gogola*⁷². Nabokov podkreśla istotne znaczenie aspektu fonicznego dzieła, który jest doskonałym przewodnikiem treści metafizycznych:

[...] бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание [...] и возвращение в хаос, из которого все возникло (s. 130).

Myśl interpretacyjna Nabokova najpełniej wyraziła się w jednej z końcowych refleksji krytyka. Fragment ten stanowi nie tylko klucz do tajemnic Gogolowskiego geniuszu; ujawnia również demoniczność samego Nabokova, którego charakteryzuje niezwykle widzenie świata. Według Jurija Barabasza:

Здесь – не только и не столько ключ к странностям и загадкам гоголевского гения. Здесь писательский демон самого Владимира Набокова, обладавшего, если воспользоваться метафорой самого Набокова, трансцендентальным видением мира и передававшим это видение в поразительных "Защите Лужина" "Отчаянии", "Приглашении на казнь" и фантасмагорически неотразимых "Просвечивающих предметах"⁷³.

Wykład o Gogolu daje niepowtarzalną możliwość ujrzenia w Nabokovie mistrzu prozy i mistrzu eseju, Nabokovie interpretatorze –genialnego czytelnika. Jednakże ów mistrzowski czytelnik ani przez chwilę nie zapomina, że sam jest pisarzem, stąd też, «так глубоко субъективны, а стало быть и одномерны его восприятие, оценки, трактовки»⁷⁴.

⁷² B. M. Ejchenbaum: *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*. [W:] *Rosyjska szkoła stylistyki*. Warszawa 1970, s. 491 – 513.

⁷³ В. Сердюченко: *Американские лекции Владимира Набокова*. «Лебедь» № 245, 11 ноября 2001 г. Opublikowano na: <http://www.lebed.com/2001/art2721.htm>. [Data dostępu: 07.09.2009]

⁷⁴ Ю. Барабаш: *Набоков и Гоголь...*

Iwan Turgieniew (1818– 1883)

Wykład o Turgieniewie rozpoczyna się, podobnie jak poprzednie, od krótkiej biografii pisarza. Jedyne daty, które się pojawiają, dotyczą narodzin, rozpoczęcia i ukończenia kolejnych szczebli edukacji, a także pierwszego kontaktu pisarza z literaturą. W sposób szkicowy przedstawione są dzieje autora *Rudina* i rozwój jego twórczości. Istotną część biografii stanowi dzieciństwo pisarza, relacje z surową i okrutną matką, jak również wpływ tych relacji na losy młodego Turgieniewa. W wykładzie łatwo wyczuwalne jest przyjazne nastawienie Nabokova do pisarza. Już na samym początku krytyk wskazuje interesujące, według niego, aspekty i cechy charakterystyczne utworów Turgieniewa, które wyróżniają go spośród innych pisarzy.

Omawiając kolejne utwory, krytyk niejednokrotnie powraca do kwestii odmienności Turgieniewa, starając się kolejny raz udowodniać postawioną na początku tezę. Wśród niezaprzeczalnych walorów pisarstwa Turgieniewa w pierwszej kolejności wymienia „plastyczność i muzyczną płynność prozy”, które przyniosły pisarzowi „natychmiastową sławę”. Nabokov wybiera „perełki” z opowiadań cyklu *Zapiski myśliwego*, rozpoznając Turgieniewa „w najwyższej formie”, o której stanowią, jakże odmienne od Gogolowskich „flamandów”, „akwarelowe szkice”:

Я выбрал лучшие образцы тургеневской прозы. Эти мягко-окрашенные, небольшие зарисовки, до сих пор восхищающие нас, искусно вкраплены в его прозу и больше напоминают акварели, нежели сочные, ослепительные фламандские портреты из галереи гоголевских персонажей (s. 139).

Analizując powieści *Rudin*, *Szlacheckie gniazdo* i *W przededniu*, Nabokov ogranicza się do krótkiego scharakteryzowania tematyki i bohaterów, dodając równie krótką lecz dosadną ocenę ogólną, jak na przykład w wypadku powieści *W przededniu*: „Książka, pomimo dobrych intencji, jest pod względem artystycznym najmniej udaną z powieści Turgieniewa” (s. 101). Każdy utwór interesuje go z osobna, odnotowuje najciekawsze elementy i pozytywnie ocenia umiejętności autora, jest jednak bezwzględny, gdy zauważa momenty słabe, plasujące

Turgieniewa daleko za wielkimi pisarzami. Wyrażając swoją opinię na temat tej twórczości, ucieka się do porównań z innymi, na przykład z Gustavem Flaubertem czy Gogolem (podobny zabieg można zauważyć w wypadku wykładu o Dostojewskim). Ostateczny werdykt krytyka brzmi: „Тургенев всегда излишне прямолинен и недвусмыслен, он не оставляет никакой поживы для читательской интуиции, выдвигает предположение, чтобы тут же скучно и нудно объяснить, что именно он имел в виду” (s. 143). Ta „prostolinijność” i „jednoznaczność” na pewno nie ma wiele wspólnego z artyzmem wysokiej próby, o czym decyduje, m.in. sztuczność i oczywistość techniki postaciowania:

Тщательно выписанные эпилоги его романов и повестей кажутся до боли искусственными, автор из кожи вон лезет, потакая читательскому любопытству, последовательно рассматривая судьбы героев в манере, которую с большой натяжкой можно назвать художественной (s. 143).

Nabokov decyduje się szczegółowo omówić powieść *Ojcowie i dzieci*. Dzieło to uznaje „nie tylko za najlepszą powieść Turgieniewa, ale również jedną z najlepszych powieści XIX wieku”. Teza ta nie wywołuje jednak obszernego literaturoznawczego komentarza. Analiza utworu składa się głównie ze streszczenia i licznych, obszernych cytatów. Komentarz jest znikomy, opiera się głównie na przedstawieniu fabuły i scharakteryzowaniu postaci. Krytyk wskazuje techniki artystyczne stosowane przez pisarza, by stwierdzić, iż autor *Rudina* nie radzi sobie z postaciami:

Тургеневу стоит неимоверных усилий как следует представить нам своих героев, он наделяет их узнаваемыми чертами и обстоятельной родословной, но вот он собрал все подробности воедино, и рассказ вдруг обрывается, занавес падает, и тяжеловесный эпилог должен позаботиться обо всем, что случится с вымышленными персонажами за пределами романа (s. 148).

Autor *Pnina* śledzi u Turgieniewa „trudną do opanowania technikę przechodzenia od tematu do tematu” i również tu nie znajduje dowodu na mistrzostwo, odnotowuje też: „klasyczne wprowadzenie”, „cudowne opisy

postaci”, „wplatanie w akcję partii retrospektywnych”, „zahamowanie toku opowiadania w celu opowiedzenia przeszłości jednej z bohaterów”, „sposoby ożywienia narracji”, „zastosowanie tonacji słyszalnej w epilogach”. „Motyw zaognionego oka” uważa za prawdziwy majstersztyk, który budzi jego nieklamany entuzjazm. Kilkakrotnie wyraża się o Turgieniewie jako o mistrzu malarskich szczegółów, nie szczędzi mu komplementów, gdy omawia plastyczność obrazów. Jak w każdym wykładzie, brak tu „porządku”, oceny i uogólniona charakterystyka twórczości pisarza pojawiają się w różnych momentach wykładu. Sporadycznie również występują odniesienia do życia literackiego, zjawiska cenzury i porównania z literackimi osiągnięciami innych pisarzy.

Tekst urywa się nagle, jakby w pół słowa. Wynika to prawdopodobnie z braku głębokiego zainteresowania Nabokova twórczością pisarza. Nie stanowi ona dla krytyka inspiracji do głębszych rozważań, nie proponuje porywających, niepowtarzalnych rozwiązań artystycznych, które mogłyby zaowocować innowacyjną myślą interpretacyjną.

Fiodor Dostojewski (1821– 1881)

Twórczość Fiodora Dostojewskiego budzi w Nabokovie szczególnego rodzaju reakcje. Krytyk już na początku zaskakuje oświadczeniem, które określa jego stosunek do pisarza, a co za tym idzie, zapowiada sposób, w jaki zamierza potraktować dzieła autora *Idioty*: „Я испытываю чувство некоторой неловкости, говоря о Достоевском” (s. 176). Można by zapytać, jaka jest przyczyna owej konsternacji i sformułować hipotezę o swoistej hipokryzji, a przynajmniej niejasności pobudek, jakie towarzyszą rozważaniom Nabokova o pisarzu⁷⁵. W każdym razie, w tekście wykładu pojawia się asekuracyjne oświadczenie, które pozwoli mu później sformułować swój negatywny stosunek do pisarza: „В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта” (s. 176). Ocena jest nieprzychylna

⁷⁵ Interesujący materiał na temat Dostojewskiego w odbiorze Nabokova znajduje się m. in. w rozprawie doktorskiej A. E. Горковенко: *Достоевский в художественном сознании В. Набокова*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Москва 1999.

dla Dostojewskiego i daje krytykowi powód do inicjalnej negacji twórczości pisarza, zaliczenia go do pisarzy „przeciętnych”:

С этой точки зрения Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный, со вспышками непревзойденного юмора, которые, увы, чередуются с длинными пустошами литературных банальностей (s. 176).

Nabokov powątpiewa w umiejętność jego słuchaczy odróżniania prawdziwej literatury od pseudopisarstwa, do którego zalicza dzieła autora *Biesów*: „Я бы сказал, что добрая треть из них не отличает настоящую литературу от псевдолитературы”. (s. 176) Czytelnicy niedojrzali, za jakich uważał swoich słuchaczy profesor Nabokov, nie mieli wystarczającego doświadczenia w obcowaniu z tekstem literackim, co z kolei sprawia, że przeciętna twórczość Dostojewskiego wydawać się im może wartościową i przynależną do literatury wysokiej: „[...] им-то Достоевский, конечно покажется интереснее и художественнее, чем всякая дребедень вроде американских исторических романов или вещицы с неприятным названием «Отныне и вовек» и тому подобный вздор (s. 176). Nabokov odnotowuje kilkakrotnie braki erudycyjne studentów amerykańskich, jawnie kpiąc z ich niewiedzy. Prawdopodobnie jest to jeden z jego kontrowersyjnych chwytów pedagogicznych, który ma na celu zmotywowanie słuchaczy do intensywnej pracy⁷⁶.

Charakterystykę amerykańskich uczestników życia literackiego, czytelników i pisarzy dopełnia ocena środowiska wykładowców literatury, z którymi Nabokov nigdy nie potrafił się utożsamić: „Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что рядовой читатель будет смущен приведенными доводами” (s. 176). Nabokov zakłada, że jego analiza prowadzona będzie na wysokim poziomie, i tę samą zasadę zastosuje

⁷⁶ Więcej informacji na temat Nabokovowskiej metody prowadzenia zajęć i reakcji słuchaczy można odnaleźć, na przykład, w biografii Briana Boyd’a. Zob.: Б. Бойд: *Владимир Набоков: Американские годы: Биография*. Москва 2004. Opublikowano również relacje studentów, jak, na przykład, słynnego później nabokovisty, Alfreda Appela. Zob.: *Nabokov. Criticism, reminiscences, translations and tributes*. Red. A. Appel, Ch. Newman. New York 1970.

wobec Dostojewskiego: „Тем не менее, я в своем курсе собираюсь подробно разбирать произведения действительно великих писателей – а именно на таком высоком уровне и должна вестись критика Достоевского”. (s. 176) Efekt tego przedsięwzięcia okaże się dla twórczości autora *Sobowtóra* wyjątkowo surowy.

Autor *Lolity*, mówiąc o literaturze, niejednokrotnie wydaje się rozstrzygać spór wielu nabokovistów, którzy próbują określić jego „narodowość literacką” – jedni są zdania, że Nabokov był pisarzem amerykańskim, inni, że rosyjskim, on sam zaś w większości wywiadów twierdził, że nie czuje się w pełni pisarzem rosyjskim i na pewno nie amerykańskim. W wykładzie o Dostojewskim, krytykując niektóre historyczne powieści amerykańskie, nazywając je wręcz „tandetą”, mówi o nich „nasze amerykańskie powieści”. Jest to jeden z kilku momentów, kiedy eksplicytnie drwi sobie z dociekań na temat jego tożsamości narodowościowej.

Po konstatacjach powyższego rodzaju krytyk krótko omawia fakty z życia autora *Biesów* i szybko przechodzi do opinii „badaczy literackiej spuścizny Dostojewskiego”, ironizując zwłaszcza nad ich fascynacją teoriami Freuda. Nota biograficzna ma charakter plotkarski, Nabokov nie dba o prawdziwość informacji („Bez względu na to, jak wygląda prawda [...]”), ponadto przywołuje anegdoty dotyczące poszczególnych książek autora *Idioty*. Podobnie jak czynił to wcześniej w wypadku Gogola, krytyk opisuje chorobę pisarza, która, jak sądzi, znalazła odzwierciedlenie w twórczości pisarza. Wśród informacji na temat autora *Sobowtóra* pojawiają się też fakty dotyczące edukacji, rozwoju kariery pisarskiej, otoczenia literackiego, spotkań z innymi pisarzami i reakcji czytelników na dzieła pisarza.

Wykład o autorze *Zbrodni i kary* jest dla Nabokova okazją do wielu osobistych refleksji. Mówiąc o procesie pisarza, który „6 maja 1849 roku został aresztowany w związku ze „sprawą pietraszewców”⁷⁷, wspomina swojego

⁷⁷ Zob. A. Lazari: *W kręgu Fiodora Dostojewskiego „Pocziennictwo”*. Łódź 2000, s. 21. (tekst zamieszczony w wersji elektronicznej na stronie: <http://www.filozofiarosyjska.uz.zgora.pl/download.php?0d5832da9ebf494dc4def768e1cf2fda> [Data dostępu: 20.01. 2008].

przodka, generała Nabokova, który prowadził korespondencję z carem Mikołajem I na temat więźnia Dostojewskiego. Tego rodzaju informacje pojawiają się również w innych wykładach, zapewne w celu uatrakcyjnienia wywodu i zwiększenia zainteresowania słuchaczy, a także jako element autokreacji. Na atrakcyjność wywodu wpływa również silny ładunek ekspresyjny zawarty w opowiadaniu o ogłoszeniu wyroku dla Dostojewskiego, które poruszyło amerykańskich studentów:

Приговор оказался суровым – восемь лет каторги в Сибири (этот срок позднее был наполовину уменьшен). Перед тем как приговоренным зачитали окончательное решение суда, с ними разыграли до предела жестокой фарс: объявили, что их ждет смертная казнь, привели на плац, раздели до белья и первую партию узников привязали к столбам. И лишь затем зачитали настоящий приговор. Один из приговоренных сошел с ума. Переживания этого дня оставили глубокий след в душе Достоевского и никогда не изгладились из памяти (s. 179).

Relacjonowanie biografii przebiega równoległe do śledzenia kariery literackiej. Pojawia się wiele dat, nazw miejscowości, w których bywał pisarz, nazwiska ludzi, z którymi się spotykał lub pracował, jego polityczne opinie, ewolucja światopoglądu, jak również opis życia uczuciowego, w który Nabokov po raz kolejny wtrąca fakty ze swojego życia, wspominając swoje spotkania z przedstawicielami rosyjskiego życia literackiego.

Druga część portretu Dostojewskiego dotyczy pisarza jako artysty słowa. Na szczególną okazję, jaką jest ten wykład, Nabokov tworzy swoją własną definicję „literatury sentymentalnej i gotyckiej”, konstatując wpływ na twórczość pisarza „europejskiej powieści tajemnicy” i „powieści sentymentalnej”. Krytyk poszukuje źródeł inspiracji twórczości autora *Zbrodni i kary*, aby udowodnić mu brak oryginalności, zrealizować potrzebę „odbrązowienia” pisarza, zrzucenia go z piedestału, na którym autor *Braci Karamazow* znalazł się, jego zdaniem, przypadkowo⁷⁸.

⁷⁸ Więcej na temat odbrązawiania Dostojewskiego piszę w artykule: M. Karwacka: „Drugorzędna literatura”. *Dostojewski według Nabokova*. [W:] „Literatura środka”. Kontekst słowiański. Pod red. B. Stempeczyńskiej, L. Mięrowskiej. Katowice 2011, s. 217 – 229.

Idiosynkrazja wobec dzieła Dostojewskiego wyraża się w nacechowanej emocjonalnie narracji. Pojawia się wiele wyrażen, podkreślających osobistą niechęć do pisarza: „nie podoba mi się też ten jego trik z postaciami”, „ku mojemu ubolewaniu – nie mam ucha do Dostojewskiego – proroka”, tylko incydentalnie – aprobaty: „[...] za najlepszą rzecz, jaką kiedykolwiek napisał, uważam *Sobowtóra*”. Jednak nawet w tym pozytywnie ocenionym utworze Nabokov widzi „uderzające podobieństwo” do prozy Gogola i oskarża Dostojewskiego o naśladownictwo i powielanie poetyk innych pisarzy.

W wykładach pojawia się – to rzadkość w Nabokovowskich wypowiedziach krytycznoliterackich – pokaźna ilość słownictwa potocznego, wykorzystywanego, na przykład, do przedstawienia swoistego rodowodu postaci omawianych powieści: „Iwanuszka – duraczok, uważany za matolka” (to Iwan Karamazow – przyp. M. K), „postać radosnego imbecyla lawirującego wśród zasadzek policyjnego państwa, w którym kretyizm jest ostatnią drogą ucieczki” (książę Myszkina) – co również zaświadcza o negatywnym stosunku do pisarza.

Posiadając dar synestezyjnego widzenia⁷⁹, poszukując w literaturze przykładów geniuszu widzenia, Nabokov dyskredytuje pisarza za brak „opisów przyrody, ani niczego, co łączy się z percepcją zmysłową”. Jest to jednocześnie okazja do wyrażenia zachwytu wobec umiejętności „widzenia postaci oczyma wyobraźni”, którą obdarzony był Tołstoj, pisarz wysoko ceniony przez autora *Splendoru*.

Silna niechęć prezentowana wobec twórczości Dostojewskiego owocuje paradoksalnym stwierdzeniem, iż nawet nieciekawe książki są w stanie dać czytelnikowi przyjemność z wyobrażania sobie „lepszyc sposobów patrzenia na rzeczy”. Przy tej okazji sformułowana zostaje, w postaci zrealizowanej metafory „czytania – jedzenia”, recepta właściwego trybu obcowania z literaturą:

Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив раскрошив, размоллов, – тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызть, с наслаждением перекаывая

⁷⁹ Więcej informacji na ten temat znaleźć można w biografii Nabokova napisanej przez B. Boyda. Б. Бойд: *Владимир Набоков. Американские годы. Биография*. Санкт-Петербург 2010.

языком во рту – тогда и только тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат, и раздробленные размельченные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы помешали чуточку собственной крови (s. 184).

Powyższy cytat jest świadectwem wielkiej fascynacji Nabokova sztuką literacką, którą odbiera w sposób głęboko sensualny, wręcz fizyczny. Jednocześnie twierdzi, iż literatura jest uosobieniem piękna absolutnego i źródłem doznań metafizycznych, ponieważ zawiera element boskości i gry, w tym wypadku równorzędnych: „Эти два элемента – божественность и игра – равноценны”. Swoją tezę o ekstraordynaryjnym charakterze literatury argumentuje następująco:

Затем, обращаясь к художественному произведению, нельзя забывать, что искусство – божественная игра.(...) Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца (s. 185).

Kolejna kwestia, zwracająca uwagę na Nabokova twórcę, to „instrukcja pisania”. Krytyk zakłada, że istnieje ustalony porządek, według którego tworzy każdy prawdziwy artysta. Jest przekonany o wiarygodności świata, jaki on kreuje, choćby nie reprezentował poetyki realistycznej, co uzasadnia przykładem Kafki, Gogola i Szekspira. Wiarygodność, paradoksalnie, jest tożsama z oryginalnością wizji:

В сущности, подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира, какого до него не было, и что еще важнее – его достоверность (s. 185).

Twórczość Dostojewskiego, jak się okazuje, wymagała od Nabokova nie tylko gruntownej wiedzy literackiej, ale również lektur z dziedziny medycyny. Na liście chorób psychicznych, na które cierpią bohaterowie Dostojewskiego są, m. in.: epilepsja, starcza demencja, histeria i psychopatia. Szukając psychopatów, Nabokov dementuje błędne, według niego, przekonanie, jakoby Dostojewski był prekursorem psychoanalizy. Pada również zarzut wobec konstrukcji bohaterów,

ściśle braku ewolucji ich osobowości. Jedyne, co podlega zmianie na kartach książek pisarza, to intryga. Tu autor *Lolity* odwołuje się do swojej ulubionej gry – szachów i porównuje bohaterów do „szachistów rozwiązujących skomplikowany szachowy problem”.

Druga część wykładu poświęcona jest analizie wybranych utworów. Są to: *Zbrodnia i kara*, *Notatki z podziemia*, *Idiota*, *Biesy* i *Bracia Karamazow*. Dzieła Dostojewskiego krytyk analizuje w świetle przyjętej tezy głównej, udowadniając brak jakichkolwiek wartości jego pisarstwa. Analiza implikuje również wniosek, jakoby cała spuścizna Dostojewskiego była pozbawiona walorów estetycznych, dzięki którym można by ją zaliczyć do literatury wysokiej.

Egzegeza powieści Dostojewskiego opiera się w znacznej mierze na streszczeniu i cytacie, Nabokov przytacza obszerne fragmenty utworów i streszcza pozostałe. Omawiając *Zbrodnię i karę* formułuje bezwzględne opinie, czasem bardzo dotkliwe: „Что ж, пока неплохо. Но затем следует фраза, не имеющая себе равных по глупости во всей мировой литературе” (s. 189). Fragment, który wywołuje tak silnie negatywne emocje krytyka, dotyczy sposobu przedstawienia i samej konfiguracji dziwnego trójkąta: zabójcy, ladacznicy i świętej księgi, który stanowi jedną z kluczowych scen powieści. To typowy przykład retorycznych sztuczek Dostojewskiego – twierdzi – które należy oceniać jako wulgarne i pozbawione taktu: „Это ключевая фраза романа и типично Достоевский риторический выверт. Отчего она так режет слух? Отчего она так груба и безвкусна?” (s. 189).

Krytyk poświęca wspomnianemu zdaniu szczególną uwagę, jego sens sprowadza do „tandetnego literackiego triku”. Zarzuca również Dostojewskiemu „brak jakiegokolwiek artystycznej równowagi”. Dalsza część analizy to gra w pytania i odpowiedzi. Krytyk streszcza fabułę utworu poprzez stawianie pytań i udziela na nie ironicznymi odpowiedziami. Nabokov pisarz napisałby powieść inaczej i poszczególne problemy, na przykład kompozycyjne, rozwiązałby w zupełnie inny sposób, o czym wyniośle informuje swoje audytorium.

Autor *Obrony Łużyna* w poszukiwaniu potwierdzenia swoich tez nieoczekiwanie powołuje się na opinię szczególnego czytelnika, który nie zalicza

się bez wątpienia, do grona choćby przeciętnych. Podpisuje się pod stwierdzeniem Piotra Kropotkina, że „ludzie w rodzaju sędziego śledczego Swidrygajłowa, uosobienia zła, są romantycznym wymysłem”. Po raz kolejny szuka pierwowzoru postaci Dostojewskiego w literaturze europejskiej, tym razem odnajdując obecność heroin „ojczulka Prevosta” w postaci Soni Marmieladowej.

W *Notatkach z podziemia* Nabokova interesuje „wyłącznie kwestia stylu”. Po scharakteryzowaniu „ekstraktu dostojewszczyzny”: „katalogu motywów, stereotypów i intonacji”, autor *Daru* analizuje każdy z wymienionych elementów i porównuje do twórczości innych pisarzy, bezwzględnie dyskredytując Dostojewskiego. Dodaje do tych uwag nacechowany negatywnie komentarz, na przykład kiedy mówi o stylu: „Здесь я должен предупредить вас, что первая часть, 11 коротких глав, интересна не содержанием, но стилем изложения”. Styl, jak wiadomo, wyróżnia genialnego pisarza, stylowi krytyk poświęcał najwięcej uwagi nie tylko jako krytyk, ale przede wszystkim jako pisarz: „В стиле отражается человек”. Autorowi *Idioty*, wychodzi to, zdaniem krytyka, dość niefortunnie: „Это отражение Достоевский хочет передать в мутном потоке признаний, в ухватках и ужимках неврастеньника, отчаявшегося, озлобленного и до ужаса несчастного” (s. 195).

Nie można jednoznacznie stwierdzić, że krytyk widzi tylko i wyłącznie słabe strony twórczości Dostojewskiego. Przekonany, że w każdej, nawet nieudanej książce można znaleźć coś godnego uwagi, stara się jednak odnaleźć ich cechy pozytywne. Podobają mu się pewne partie tekstu ze względu na użyte w nich chwyt stylistyczne, podziwia Dostojewskiego w roli „cudownego humorysty”, który potrafi połączyć elementy komiczne z dramatycznymi.

Omówienie *Idioty* rozpoczyna się od charakterystyki głównych bohaterów, po której następuje krótkie streszczenie fabuły z przytoczeniem licznych fragmentów utworu i kończy – raczej aprobatywnym – podsumowaniem, z którego wynika, że utwór odznacza się pewnym wyrafinowaniem, które dotyczy fabuły: „Однако сам сюжет построен искусно, интрига разворачивается с помощью многочисленных искусных приемов” (s. 209). Ocena utworu dokonana jest, po raz kolejny, w oparciu o porównanie do jednego z najwyżej

cenionych przez Nabokova pisarzy: „Правда: иные из них, если сравнить с Толстым, больше смахивают на удары дубинкой вместо легкого касания перстами художника” (s. 209). Krytyk świadomy jest, że tego typu konstatacja wywoła falę sprzeciwów ze strony wielu badaczy literatury „впрочем, многие критики, возможно, не согласятся со мной” (s. 209), ale to go nie powstrzymuje.

Biesy jak również *Bracia Karamazow* okazały się mało interesującym przedmiotem rozważań, bo Profesor ogranicza się jedynie do zarysowania fabuły, krótkiej charakterystyki głównych bohaterów, pobieżnego omówienia tematyki, odnotowania zaledwie kilku chwytów i ogólnego podsumowania. Analizując *Biesy*, Nabokov formułuje rozpowszechnione, klasyczne wręcz przekonanie o gatunkowej swoistości jego dzieł. Ocenia jako teksty dramatyczne i epickie jednocześnie, nie wytrzymują krytyki – pisarz nie zdołał stworzyć w nich harmonijnej syntezy obydwu elementów:

Я хочу еще раз подчеркнуть, что Достоевский обладал скорее талантом драматурга, нежели романиста. Его романы представляют собой цепочку сцен, диалогов, массовок с участием чуть ли не всех персонажей – со множеством чисто театральных ухищрений, таких, как *scène à faire*, неожиданный гость, комедийная развязка и т. д. В качестве романов его книги рассыпаются на куски, в качестве пьес – они слишком длинны, композиционно рыхлы и несоразмерны (s. 212).

Powyższy fragment wyraża kwintesencję poglądów Nabokova na twórczość pisarza, w której krytyk nie jest stanie odnaleźć cech, warunkujących osiągnięcie statusu dzieła oryginalnego, innowacyjnego. Brak Dostojewskiemu również, jakże niezbędnego w opinii krytyka, pierwiastka irracjonalności, dzięki któremu utwory autora *Zbrodni i kary* mogłyby aspirować do rangi „dzieł boskich”.

Mimo tak zdecydowanego odrzucenia twórczości Dostojewskiego przez Nabokova, ogólnie przyjęte jest przekonanie badaczy o silnym wpływie prozy autora *Zbrodni i kary* na pisarstwo autora *Lolity*, z czym ten absolutnie się nie zgadzał, reagując oburzeniem. Według niektórych, fakt owej zależności to jeden z

możliwych powodów silnej negacji pisarza i gwałtownego odbrązowania autora *Idioty*⁸⁰ przez jego krytyka.

Lew Tołstoj (1828– 1910)

Толстой – непревзойденный русский прозаик. Оставляя в стороне его предшественников Пушкина и Лермонтова, всех великих русских писателей можно выстроить в такой последовательности: первый – Толстой, второй – Гоголь, третий – Чехов, четвертый – Тургенев;. Похоже на выпускной список, и разумеется, Достоевский и Салтыков-Щедрин со своими низкими оценками не получили бы у меня похвальных листов (s. 221).

Powyżej przytoczone wprowadzenie do wykładu z góry wskazuje na szczególny stosunek Nabokova do Tołstoja, jego faworyta w literaturze rosyjskiej. Czytelnikowi stale towarzyszy przekonanie, że jest to panegiryk ku czci genialnego pisarza. Pomimo lekkiej dezaprobaty, jaką odczuwa z powodu Tołstojowskiego „kaznodziejstwa”, autor *Ady* wyraża tu nieustający zachwyt twórczością autora *Bystronogiego*.

Wykład dotyczy w głównej mierze *Anny Kareniny*, pojawia się również omówienie „najwspanialszego ze wspaniałych” – opowiadania *Śmierć Iwana Iljicza*. W części początkowej znajduje się też, przedstawiona dość pobieżnie, w swobodny sposób biografia pisarza. Dodatkowo czytelnik poznaje zdecydowanie negatywny stosunek Nabokova do ujawniania faktów biograficznych z życia pisarzy, co usprawiedliwia brak obszerniejszego opisu życia Tołstoja:

Я не выношу копания в драгоценных биографиях великих писателей, не выношу, когда люди подсматривают в замочную скважину их жизни, не выношу вульгарности «интереса к человеку», не выношу шушани юбок и хихиканья в коридорах времени, и ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь (s. 222).

⁸⁰ Jednym z badaczy, który wszechstronnie bada zależność twórczości Nabokova od spuścizny autora *Idioty* jest Aleksandr Dolinin. Zob.: А. Долинин: *Набоков, Достоевский и достоевщина*. «Старое литературное обозрение» 2001, №1(277).

Chętnie natomiast przytacza Nabokov anegdoty dotyczące życia pisarza, które zaświadczać o jego szczególnym stosunku do Tołstoja i o twórczej, w pewnym sensie metafizycznej „bliskości” jego i autora *Wojny i pokoju*: „Мне нравится одна история: однажды под старость, ненастным днем, уже давным–давно перестав сочинять, он взял какую–то книгу, раскрыл ее наугад, заинтересовался, увлекся и, взглянув на обложку, с удивлением прочел: «Анна Каренина» Льва Толстого” (s. 224).

Już w wykładzie o Gogolu Nabokov mówił o cechach predestynujących pisarza do miana geniusza, kładąc szczególny nacisk na innowacyjność. W wypadku Tołstoja wyznaczniki genialności wymienione zostają na samym początku – autor *Zaproszenia na egzekucję* konstatuje nie bez satysfakcji, że wielkie odkrycie pisarza, dotyczące operowania czasem w utworze literackim nie zostało zauważone przez krytyków. Autor *Pnina* uważa się za odkrywcę Tołstojowskiej metody przedstawienia rzeczywistości „na ludzką miarę”, ludzkiego postrzegania życia: „Он открыл – так никогда и не узнав об этом – метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней”. Dostrzegł Nabokov również i określił fenomenalną umiejętność zsynchronizowania czasu powieści z czasem czytelników: „Он – единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют безчисленные часы его читателей” (s. 224).

Teza o „perfekcyjnej organizacji czasu” jest punktem wyjścia do nieustających pochwał, to jeden z „rysów geniuszu”. Krytyk porównuje umiejętność panowania nad czasem u Tołstoja i innych pisarzy, którzy w żadnym stopniu nie mogą się równać z osiągnięciami autora *Ojca Sergiusza*. Ontologia czasu, podobnie jak osobliwości stylu od zawsze fascynowały pisarza, zbliżając jego poglądy na ten temat do koncepcji Henri Bergsona⁸¹. Inny fascynujący element prozy Tołstoja, który Nabokov decyduje się szerzej omówić, to typ narracji ściśle powiązany z mistrzowskim stylem:

⁸¹ O wpływach koncepcji H. Bergsona na percepcję literacką Nabokova pisał Michael Glynn w swojej rozprawie. *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian formalist Influences in His Novels*. New York 2007.

Хотя Толстой постоянно присутствует в книге, постоянно вторгается в жизнь персонажей и обращается к читателю, в тех знаменитых главах, которые считаются его шедеврами, он невидим – чего так истово требовал от писателя Флобер, говоря, что идеальный автор должен быть незаметным в книге и в то же время вездесущим, как Творец во Вселенной (s. 226).

Genialne umiejętności stylistyczne Tolstoja sprawiają wrażenie, iż, jak zauważa Nabokov, dzieło nie wymaga ingerencji twórcy, powstaje samoistnie, „samo z siebie”: „Поэтому у нас то и дело возникает ощущение, будто роман Толстого сам себя пишет и воспроизводит себя из себя же, из собственной плоти, а не рождается под пером живого человека, водящего им по бумаге, то останавливаясь и зачеркивая слово, то сидя в задумчивости или почесывая заросший щетиной подбородок”. (s. 226) To jedno z tych twierdzeń, które wyróżnia Nabokova na tle innych krytyków twórczości Tolstoja, sugerujące metafizyczny aspekt twórczości autora *Anny Kareniny*.

Mimo stale wyrażanego zachwyту, krytyk nie pozostawia jednak bez komentarza „błędów” popełnianych przez Tolstoja. Stwierdza na przykład, że w powieści stanowczo za dużo jest obszernych omówień problemów rolniczych, które szybko tracą na aktualności.

Po krótkiej biografii i omówieniu sylwetki artystycznej Tolstoja, pojawia się stwierdzenie, które uznać można za jedno z najważniejszych przeświadczeń Nabokova krytyka i Nabokova pisarza. W analizie utworu literackiego autor *Ady* wyróżnia dwa, o różnej wartości poziomy – jeden dotyczy problematyki, którą krytyk nazywa „moralną”, drugi zaś – ten właściwy i swoisty, najważniejszy - to „wysoki poziom” wartości, które najogólniej można nazwać estetycznymi:

Обычно я не пересказываю сюжета, но для «Анны Карениной» сделаю исключение, так как сюжет ее по природе своей нравственный. Это клубок этических мотивов, на которых нужно остановиться, прежде чем мы сможем наслаждаться романом на более высоком уровне (s. 227).

Czytając Tolstoja, należy jak najprędzej uporać się z etyką pisarza i wznieść się na wyższy poziom lektury – lektury czytelnika wyrafinowanego.

Anton Czechow (1860– 1904)

Czechow w ocenie Nabokova zajmuje miejsce w czołówce najlepszych pisarzy rosyjskich⁸². Wykład o nim składa się z trzech części – pierwsza zawiera krótką biografię, druga przedstawia sylwetkę Czechowa pisarza, natomiast część trzecia opiera się na szczegółowej analizie utworów: *Pani z pieskiem*, *W parowie* i *Mewa*, przy czym analiza ostatniego opatrzona jest tytułem *Uwagi o Mewie*.

Wprowadzenie do życia i twórczości Czechowa rozpoczyna się informacją na temat pochodzenia społecznego pisarza i jego sytuacji rodzinnej, która była ściśle związana z problemami finansowymi i koniecznością podjęcia pracy w młodym wieku. Nabokov śledzi losy pisarza, mając na uwadze kształtowanie się jego twórczości. Zwraca, na przykład, uwagę na pracę w charakterze ordynatora szpitala powiatowego w małym, prowincjonalnym miasteczku, dzięki czemu udało mu się poczynić „mnóstwo drobnych, przydatnych w pracy literackiej obserwacji, [...] z całą galerią typowych dla ówczesnej prowincji rosyjskiej postaci, które później wskrzesił w swych opowiadaniach” (s. 313). Rozpatrując brak zaangażowania pisarza w życie społeczno–polityczne, Nabokov podkreśla, że Czechow służył narodowi w dużo lepszy sposób – „był przede wszystkim wielkim indywidualistą i artystą” (s. 313).

W wykładzie o pisarzu Nabokov kilkakrotnie przytacza opinie innych krytyków, wyrażając najczęściej przeciwstawne zdanie. Ponadto sięga do istniejących opracowań biograficznych, jak na przykład eseju Kornieja Czukowskiego (w wersji angielskiej zatytułowanego *Friend Chekhov*), zamieszczonego w „Atlantic Monthly”. Fragment wspomnianego artykułu zawiera informacje dotyczące środowiska, w jakim obracał się Czechow, jego pracy w zawodzie lekarza i rozwoju twórczości literackiej; Czukowski prezentuje postać Czechowa jako człowieka dobrego i oddanego ludziom, z czym Nabokov całkowicie się zgadza:

⁸² Prace porównawcze twórczości Nabokova i Czechowa pokazują podobieństwa ich idiomów pisarskich i pośrednio wskazują na przyczyny takiej a nie innej oceny twórczości Czechowa przez Nabokova. Zob.: H. Эскина: *Между Чеховым и Набоковым: музыка прозы*. [W:] «Музыкальная жизнь» 1996, № 5 – 6, s. 49 – 51; S. Karlinsky: *Nabokov and Chekhov: the Lesser Tradition*. [W:] V. E. Alexandrov: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. London 1995, s. 393 – 389.

Та же великая доброта пронизывает его книги – он не делал ее своей литературной платформой или программой, она была естественной окраской его таланта. И его обожали все читатели – то есть в сущности вся Россия, так как в последние годы жизни слава его была поистине грандиозной (s. 321).

Przytaczanie opinii innych niż własne, wraz ze wskazaniem na źródło, to rzadkość w Nabokovowskich wykładach. Pisarz nie czuł potrzeby potwierdzania własnych opinii wypowiedziami kolegów krytyków, zbyt był przekonany o ich – opinii – słuszności i odrębności.

Nabokov nie szuka sensacji w życiu prywatnym pisarza, dlatego też za pomocą jednego krótkiego zdania komentuje jego „burzliwe” relacje z żoną, Olgą Knipper, czołową aktorką MChATu, konstatując: „Nie było to zbyt udane małżeństwo”. (s. 317) Bardziej zajmuje go kwestia zdrowia pisarza, kilka faktów związanych z chorobą autora *Wiśniowego sadu*, a także budzący współczucie moment śmierci „z dala od rodziny i przyjaciół, wśród obcych ludzi, w obcym mieście” (s. 317).

Refleksje o pisarstwie Czechowa krytyk rozpoczyna od wyjaśnienia różnicy pomiędzy „prawdziwym artystą” – Czechowem a „pisarzem „dydaktycznym” – Gorkim. Nie szczędząc słów krytyki wobec dydaktyzmu Gorkiego, uwypukla jednocześnie umiejętność Czechowa wyeksponowania „żywej istoty ludzkiej, nie troszcząc się o polityczne przesłanie czy pisarską tradycję”. Charakteryzując postacie Czechowa, stwierdzi: „Żaden autor nie tworzył równie poruszających postaci w sposób tak bezpretensjonalny jak Czechow” (s. 319). Najważniejsza wartość twórczości pisarza, zdaniem Nabokova, to fakt stworzenia typu rosyjskiego inteligenta.

W wykładzie o Czechowie znajdujemy dowód na to, że pisarz był obdarzony geniuszem artystycznym: „Czechow był pierwszym pisarzem, który polegał w takim stopniu na podtekście, sugestii, jako środka służącym wyrażeniu zasadniczej myśli” (s. 320).

Ciekawym momentem w omawianym wykładzie jest wtrącenie związane z własną twórczością Nabokova, który znajduje sposobność, aby zwrócić uwagę

słuchaczy na swoje dzieło. Nabokov porównuje Czechowa do siebie, zwracając uwagę na objętość pisanych przez obu utworów i wywodząc z tego porównania cechę twórczości Czechowa – zwięzłość. Czechow to „krótkodystansowiec”:

Один издатель как – то сказал мне, что у каждого писателя где-то внутри оттиснута определенная цифра, точнее, число страниц, которое он не превысит ни в одной книге. Мое число, помнится, было 385. Чехов никогда не смог написать настоящий длинный роман – был спринтером, а не стайером (s. 326).

Porównania do innych pisarzy służą u Nabokova jako pewnego rodzaju wyznacznik talentu artysty. Tym razem odnosi się on do opinii krytyki współczesnej autorowi *Damy z pieskiem*, która odnajdywała podobieństwa pomiędzy twórczością Czechowa i Maupassanta. Krytyk uważa takie porównanie za niesprawiedliwe dla Rosjanina, przyznając jednak rację w jednej kwestii – obydwaj posiadali coś, co nazywa się „płytkimi oddechem”: „Чехова сравнивали со второразрядным французским писателем Мопассаном, почему-то именуемым де Мопассаном; и хотя в художественном смысле такое сравнение оскорбительное для Чехова, одна общая черта у них есть: у обоих короткое дыхание” (s. 327).

Padają również nazwiska Gogola, Flauberta i Tolstoja jako przykłady pisarstwa najwyższego lotu, a także Henry’ego Jamesa i Turgieniewa, z ich „dbałością o artystyczną precyzję” i doskonałą techniką stylistyczną. Nabokov zgadza się natomiast z opinią na temat leksyki i stylistyki Czechowa. Brak wirtuozerii nie przekreśla jednak faktu wybitności pisarza:

Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжерейное прилагательное, мятно-сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, – все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, как Гоголь; его Муза всегда одета в будничное платье. Поэтому Чехова хорошо приводить в пример того, что можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники и без исключительной заботы об изящных изгибах предложений (s. 327).

Sądy aprobatywne zdecydowanie przeważają. Nabokov odkrywa przed swoimi słuchaczami sekrety sztuki pisarskiej Czechowa i niepowtarzalne artystyczne piękno jego utworów:

Разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, подлинно художественная скупость характеристик, красочность деталей, замирание человеческой жизни – все эти чисто чеховские черты заливают и обступают радужно-расплывчатое словесное море (s. 328).

Krytycy rosyjscy, którymi Nabokov postanawia zająć się po raz kolejny, tym razem ci „upolitycznieni”, pojawiają się również w kontekście braku politycznego programu Czechowa i faktu, że nie reprezentował on żadnej ideologicznej orientacji. Autor *Pnina* bez wątpienia czuje pokrewieństwo z autorem *Kameleona* – sam nigdy nie był szczególnie zainteresowany polityką żadnego kraju, w którym mieszkał, czemu dawał świadectwo w swoich utworach.

Ogólną charakterystykę Czechowa pisarza kończy zachęta do sięgnięcia po utwory autora *Pani z pieskiem*. Sugestywność zachęty jest tym większa, że Nabokov zwraca się bezpośrednio do słuchaczy i poleca dzieło Czechowa w głęboko osobisty sposób. Według krytyka, sięgając po utwory pisarza, chronimy ich „cudowną kruchość” przed miłośnikami totalitarnego ducha:

Я от души советую вам почаще заглядывать в книги Чехова (даже в переводах, которым они подверглись), чтобы, забываясь, пережить эти сказочные сны так, как они были задуманы. В век пышущих силой Голиафов полезно вспомнить о хрупких Давидах. Унылые пейзажи, увядшие ивы, склоненные вдоль удручающе грязных дорог, серые вороны, прорезающие серое небо, воспоминание, внезапно повеявшее в самом затрапезном углу – всю эту трогательную тусклость, всю эту чудную слабость, весь этот чеховский воркотливо-невзрачный мир стоит сберечь среди блистания могучих наглых миров, которые сулят нам поклонники тоталитарных государств (s. 330).

Maksym Gorki (1868– 1936)

Wykład o Maksymie Gorkim jest najkrótszy z całego cyklu wykładów poświęconych literaturze rosyjskiej. Rozpoczyna go dość obszerna nota biograficzna. Nabokov zwraca oczywiście uwagę na dzieciństwo, ukazując trudną sytuację rodzinną pisarza, następnie śledzi losy Gorkiego związane ze światem literatury, także jego udział w życiu literackim. Trudno odmówić temu opisowi pewnej dozy empatii: «Бедняга учился, совершенствовал свой стиль и все время писал рассказы, которые потом печатались в газете» (s. 375). W miarę „dorastania” pisarza opis staje się coraz bardziej pozbawiony emocji. Pojawia się podsumowanie twórczości Gorkiego, oparte na kontraście: «Как ни странно, этот художник непримиримейших сторон жизни, ее звериной жестокости был в то же время величайшим оптимистом русской литературы» (s. 375). Nabokov wspomina pobieżnie o działalności dobroczynnej Gorkiego, aktywnej działalności rewolucyjnej, a także o poparciu społecznym, jakim cieszył się pisarz. Krótkie „recenzje” dzieł Gorkiego zawierają jedynie szkic fabuły z eksplicytnie przedstawioną oceną⁸³. Na okazję skromnej charakterystyki sztuk *Mieszczanie* i *Na dnie* Nabokov przywołuje biografię Gorkiego napisaną przez Aleksandra Roskina. Jest to jedna z niewielu sytuacji, kiedy Nabokov cytuje cudze opinie i podaje źródło.

W następnej części na plan dalszy schodzi główny bohater wykładu, a Nabokov poświęca dłuższy fragment historii i funkcjonowaniu MChATu – teatr zdaje się wymówką, by choć na chwilę uciec od Gorkiego. Na końcu prezentacji padają dość ostre słowa krytyki, ukazujące antypatię Nabokova dla autora *Matki* i deprecjonujące jego talent pisarski: «Художественный талант Горького не имеет большой ценности. Но он не лишен интереса как яркое явление русской общественной жизни» (s. 380).

Brak zainteresowania pisarstwem Gorkiego ze strony Nabokova widoczny jest najlepiej w wyjątkowo krótkiej analizie jednego z „typowych opowiadań Gorkiego”. Wybór wydaje się być przypadkowy, gdyż Nabokov mówi o „którymś” z opowiadań,

⁸³ Ciekawy tekst porównujący twórczość Nabokova i Gorkiego, który zawiera pewne wskazówki dla zrozumienia Nabokovowskiej recepcji dzieł autora *Matki*. В. Линецкий: *Набоков и Горький*. [W:] В. В. Набоков: *pro et contra*. Санкт-Петербург, 1999, s. 636 – 642.

dając do zrozumienia, że cała twórczość Gorkiego jest podobnie schematyczna. W pierwszej kolejności Nabokov interesuje „metoda konstruowania bohaterów”, którą przedstawia za pomocą streszczenia, przeplatanego cytatami zaczerpniętymi z utworu. Omawiając dialogi postaci, Nabokov dokonuje charakterystyki stylu Gorkiego i określa go jako „pełen retorycznych ozdorników i pobrzmiewający fałszem”; w tekstach pisarza widzi „nachalne komunikaty” i postacie „dobrze znane z kart innych książek”, a także nieudane „wysiłki autora, żeby nadać rozmowom pozory prawdopodobieństwa”. Nabokov wylicza pisarskie uchybienia Gorkiego, udowadniając mu brak wyczucia artystycznego i oryginalności. Warto tu przytoczyć fragment, w którym pojawiają się porównania opowiadań Gorkiego do francuskiej sztuki narracji, krótkie wzmianki dotyczące kwestii realizmowych i bezlitosna krytyka:

Заметьте, что схематизм Горьковских героев и механическое построение рассказа восходят к давно мертвому жанру нравоучительной басни или средневековых «моралите». И обратите внимание на его низкий культурный уровень (по-русски он называется псевдоинтеллигентностью), что совершенно убийственно для писателя, обделенного остротой зрения и воображением (способными творить чудеса под пером даже необразованного автора). Сухая рассудочность и страсть к доказательствам, чтобы иметь мало-мальский успех, требуют определенного интеллектуального размаха, который у Горького напрочь отсутствовал (s. 382).

Nabokov zarzuca Gorkiemu wykorzystywanie „szokujących tematów, silnego kontrastu, ostrego konfliktu i efektów gwałtownych i brutalnych”. W tym miejscu odwołuje się do amerykańskiej krytyki literackiej i wykorzystywanego przez nią określenia *powerful story* [mocna opowieść]. Nabokov uważa, że opowiadanie *Na tratwie* jest typowym przykładem tego typu wypowiedzi literackiej, która poprzez nagromadzenie wspomnianych elementów sprawia, że czytelnik staje się „życzliwie usposobiony”. Jest oburzony akceptacją czytelników dla utworu, w tym „skądinąd inteligentnych ludzi”, pełnych zachwyty dla innego opowiadania Gorkiego, zatytułowanego *Dwudziestu sześciu i ona jedna*, które zostało uznane za arcydzieło:

[...] Горький произвел неожиданно сильное впечатление на русских, а затем и зарубежных читателей. Я своими ушами слышал, как умнейшие люди утверждали, что сентиментальный рассказец «Двадцать шесть и одна» – истинный шедевр (s. 382).

Ocena twórczości Maksyma Gorkiego wystawiona przez Profesora jest bezlitosna, Nabokov nie ukrywa oburzenia faktem, że Gorki znalazł się na liście najwybitniejszych pisarzy rosyjskich nie tylko w Rosji, ale i za granicą. Jego krytyka dotyczy, jak już wcześniej wspomniałam, braku oryginalności, którą uważał za nadrzędną cechę dobrego pisarstwa.

Podsumowując rozważania dotyczące wykładów poświęconych sylwetkom twórczym klasyków, należy stwierdzić, iż każdy zawiera zwykle trzy elementy: fakty biograficzne, ogólną charakterystykę, analizę i interpretację wybranych utworów pisarza. Szczególnie interesujące dla Nabokova jest dzieciństwo pisarzy, odnotowuje on także ich pochodzenie społeczne. Autor *Pnina* swoje opinie formułuje w sposób bezpośredni, pojawia się wiele zwrotów do czytelnika, leksyka potoczna ma na celu zbliżenie się do słuchaczy. Perswazyjność jest tu stale obecna: pisarz stara się nauczyć studentów prawidłowego obcowania z literaturą.

Wykłady Nabokova są wykładami wybitnego pisarza – stąd charakterystyczny styl i język. Stacy Shiff, autorka biografii Very Nabokov, wysunęła tezę, że Nabokov podczas swoich wykładów o literaturze „tłumaczył samego siebie”⁸⁴. Trudno się nie zgodzić z tym twierdzeniem, biorąc pod uwagę kwestie, jakie Nabokov omawiał ze szczególną pieczołowitością. Nabokov niejednokrotnie próbuje zwrócić uwagę słuchaczy na samego siebie, informując ich o własnych doświadczeniach artystycznych, o swoich przeżyciach, porównując się do niektórych z omawianych pisarzy.

Pozostałe teksty, zawarte w tomie wykładów o literaturze rosyjskiej nie są poświęcone sylwetkom konkretnych pisarzy – charakteryzują natomiast pewne, bardzo interesujące pisarza kwestie związane z funkcjonowaniem literatury.

⁸⁴ S. Shiff: *Vera Nabokov. Portret małżeństwa*. Warszawa 2005, s. 211 – 215.

Filistrzy i filisterstwo

Zagadnienie „poszłości”⁸⁵ występuje w większości wykładów Nabokova o literaturze. Obawa przed błędnym rozumieniem lub wręcz brakiem rozumienia pojęcia „poszłość” w literaturze stała się bodźcem do szczegółowego wyjaśnienia tego, jakże powszechnego, zdaniem Nabokova, zjawiska w kulturze. Pisarz nieustannie powraca do fenomenu „filisterstwa”, który, na podstawie jego wyjaśnień, można by zdiagnozować jako chorobę cywilizacyjną. Jedną z charakterystyk „poszłości” brzmi⁸⁶:

Пошлость – это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность (s. 388).

Sprzeciw, pogarda, oburzenie i litość – to uczucia Nabokova wobec „parweniuszy” i „prostaków” – „filistrów”. Nabokov stara się wyłuszczyć swoim studentom, co rozumie pod wspomnianymi pojęciami, wskazuje przy tym na ich ścisły związek z zaawansowanym postępem cywilizacyjnym. Filistrzy oskarżeni są przez Nabokova o zupełny brak smaku, totalną niewiedzę o sztuce, fałsz, snobizm, operowanie trywialnymi pojęciami i wyłącznie materialne, prostackie zainteresowania. Nie ograniczając się tylko do definicji, swoje wywody Nabokov popiera przykładami, unaoczniającymi studentom amerykańskim otaczającą ich trywialność. W podsumowaniu swoich wywodów w kwestii „poszłości”, autor *Lolity* przechodzi do surowej charakterystyki społeczeństwa epoki radzieckiej.

Sztuka przekładu

Według Nabokova, język to jeden z ważniejszych czynników wpływających na odbiór literatury. Pisarz zachęca studentów do nauki języka

⁸⁵ Niektórzy tłumacze i badacze stosują transliterację, spotykane jest również tłumaczenie na język polski „filisterstwo” i „filistrzy” lub cytowanie w oryginale *пошлость* i *пошляки*.

⁸⁶ Por. В. Линевский: *О пошлости в литературе, или Главный парадокс постмодернизма*. «Волга» 1997, №11 – 12, s. 179 – 190.

rosyjskiego, aby rozkoszować się arcydziełami literatury rosyjskiej. Jest też inny powód, dla którego tak istotna jest kwestia znajomości języka Puszkina – omylność tłumaczy i niedoskonałość tłumaczenia. Brak rzetelnych tłumaczeń, liczne pomyłki translatorskie w omawianych podczas wykładów utworach, skłoniły Nabokova do szerszego omówienia tego problemu. Zdegustowany istniejącymi przekładami dzieł Gogola i Puszkina, sam podjął się przełożenia fragmentów utworów, co spotkało się z aprobatą krytyków. Brian Boyd, podkreślając mistrzostwo tłumaczeń Nabokova, ubolewa nad faktem, że Nabokowowi udało się przełożyć tak niewielką część twórczości klasyków rosyjskich⁸⁷. Po zamieszczeniu kilku uwag na ten temat i ostrej krytyce poszczególnych przekładów, Nabokov postanawia szczegółowo wyłuszczyć swoje w tej kwestii stanowisko.

Omówienie procesu translatorskiego pisarz zaczyna od definicji złych tłumaczy, podając konkretne przykłady i nie szczędząc przy tym ostrych słów krytyki pod adresem nie tylko tych znanych. Nabokov dobitnie wyraża swoje oburzenie pewnymi zabiegami translatorskimi, które w efekcie pozbawiają czytelnika dostępu do piękna, a czasem istoty dzieł literackich. Tłumaczy nieudolnie wykonujących swoją profesję nazywa: „idiotami”, „partaczami”, „oszustami”, „poetami–impotentami”.

Piętnując „zło, jakie można wyróżnić w dziwnym świecie werbalnej transmigracji”, Nabokov prezentuje reguły, których tłumacz musi się trzymać, aby osiągnąć cel, jakim jest idealny przekład. Przedstawia przy tym własne doświadczenia w tej dziedzinie, podkreślając wyższość swoich umiejętności i prezentując swoją imponującą wiedzę teoretyczną. Do najważniejszych warunków, które musi spełniać tłumacz, aby „stworzyć idealną wersję napisanego w obcym języku arcydzieła” należą:

Прежде всего он должен быть столь же талантлив, что и выбранный им автор, либо таланты их должны быть одной природы. (...) Во-вторых, переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождение слов и

⁸⁷Zob. B. Бойд: *Владимир Набоков: Американские годы...*

словообразование, исторические аллюзии. Здесь мы подходим к третьему важному свойству: наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием (s. 395).

Dodatek

Cykl wykładów o pisarzach rosyjskich zwieńczony jest tekstami na temat literatury, które wydawca zdecydował się zamieścić w części zatytułowanej *Dodatek (Приложения)*. W skład dodatku w wydaniu rosyjskim wchodzi teksty: *Торжество добродетели, О Ходасевиче; Пушкин, или правда и правдоподобие*.

O Chodasiewiczu

Niecodzienny nekrolog Chodasiewicza jest wyrazem głębokiego podziwu, szacunku i zachwyty dla „najwspanialszego”, zdaniem Nabokova, poety. Autor *Pnina* stawia ponad wszystko wysokie walory twórczości poetyckiej Chodasiewicza, odsuwając na bok jego prace krytycznoliterackie. Nabokov znał osobiście i podziwiał Chodasiewicza, łączyły ich przyjacielskie stosunki. Co ciekawe, nekrolog zawiera stosunkowo niewiele informacji na temat samego poety, staje się natomiast dla Nabokova okazją do zaprezentowania refleksji dotyczących istoty poezji. Po raz kolejny Nabokov sugeruje, jak powinna wyglądać prawdziwa poezja, staje się nauczycielem objaśniającym zasady poetyckiego procesu twórczego.

Zwycięstwo cnót

Меня только занимает вопрос, стоило ли человечеству в продолжение многих столетий углублять и утончать искусство писания книг – и русские писатели работали над этим немало, – стоило и стоит ли трудиться, когда так просто вернуться к давным – давно забытым образцам, мистериям и басням, вызывающим, быть может, зевоту у простого народа, но зато с должной силой восхваляющим добродетель и бичующим порок? (s. 406).

Zwycięstwo cnót jest Nabokovowskim podsumowaniem i oceną dorobku literatury radzieckiej. Nabokov nie widzi w zasadzie żadnych walorów twórczości pisarzy tamtego okresu. Próby odnalezienia w utworach pisarzy radzieckich innowacji stylistycznych, oryginalnej fabuły, niepowtarzalnego kreowania bohaterów kończy się niepowodzeniem. Nabokov charakteryzuje sytuację krytyków w Związku Radzieckim, wskazując na wyższość swojej roli i pozycji. W przeciwieństwie do krytyków socjalistycznych działa w sytuacji pełnej wolności wypowiedzi, co decyduje o wartości jego działania. Celem wypowiedzi Nabokova staje się dyskredytacja literatury radzieckiej, udowodnienie jej aspektu utylitarnego, ideologicznego, przesądzających o jej niskiej wartości. Nabokov wylicza tematy, techniki, style, bohaterów typowe dla twórczości pisarzy radzieckich.

Puszkina, czy prawda i prawdopodobieństwo.

Wypowiedź ta w niczym nie przypomina wcześniejszych esejów o wielkich pisarzach rosyjskich. O ile wykład o Tolstoju czy Gogolu można określić jako panegiryki ku czci wielkich pisarzy, to tekst o Puszkynie nie mieści się w żadnych ramach. Niektórzy badacze porównują Nabokova pisarza do Puszkina, odnajdując wiele podobieństw w twórczości obu, istnieje pogląd, że Nabokov byłby bardzo zadowolony z porównania go do wielkiego twórcy. Oto przyczyny ogromnego uwielbienia autora *Pnina*, które przekłada się na brak jakiegokolwiek krytyki wobec twórcy *Eugeniusza Oniegina*:

Сравнение с Пушкиным Набокову безусловно пришлось бы по душе: «Кровь Пушкина течет в жилах современной русской литературы...». Александр Сергеевич был единственным классиком, которого Владимир Владимирович только с почтением комментировал, без желания переписать, исправить, улучшить⁸⁸.

Opowieść o „szalonym znajomym” jest wprowadzeniem do opowieści o pracy Nabokova nad twórczością Puszkina, a dokładniej nad przekładem dzieł pisarza. Jest to niezwykła historia o wejściu w świat wielkiego artysty, którego

⁸⁸ Н. Хрущева: *Владимир Набоков и русские поэты (Из книги "В гостях у Набокова")*. «Вопросы литературы» 2005, №4, s. 92.

twórczość jest nieoceniona z punktu widzenia jego wagi dla rozwoju literatury rozwoju. Tłumaczenie genialnych tekstów przysparza tłumaczowi wielu trudności, a jednocześnie zapewnia niebywałą przyjemność z obcowania ze wspaniałymi tekstami, dostęp do niezwykłego świata stworzonego przez pisarza. Nabokov nie przedstawia biografii pisarza, nie charakteryzuje jego wyglądu czy osobowości, o jego życiu mówi ogólnie, wspominając jedynie niektóre, ważniejsze jego zdaniem, wydarzenia. Więcej informacji dotyczy okresu, w którym Puszkina żył i tworzył. Epoka Puszkina, według autora *Lolity*, była szczególna z wielu powodów, a jednym z nich była fakt jej dostępności dla naszej wyobraźni, gdyż, jak twierdzi krytyk:

По-моему, пушкинская эпоха – последняя в беге времени, куда наше воображение еще может проникнуть без паспорта, наделяя детали жизни чертами, заимствованными из живописи, которая тогда еще сохраняла монополию в изобразительном искусстве (s. 418).

Autor *Damy pikowej* był jedynym pisarzem, którego surowy krytyk akceptował bez reszty i uwielbiał bez żadnych zastrzeżeń; nie chciał w nim nic zmieniać, nic poprawiać, wszystkie dzieła stanowiły idealny materiał dla czytelnika „egoisty”, którym stał się Nabokov obcując z dorobkiem literackim Puszkina. Czytelnik „egoista” pragnie zachować tylko dla siebie odkrycia literackie: «самый лучший читатель - это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей» (s. 419). Nabokov nie pozostaje jednak czytelnikiem „egoistą”, spełnia bowiem swoje powinności jako tłumacz, dzieli się więc z innymi swoim wielkim odkryciem, którego dokonał tłumacząc dzieło Puszkina: «А проследив все его поэтическое творчество, заметим, что в самых его затаенных уголках звучит одна истина и она единственная на этом свете: истина искусства» (s. 421).

Nabokov snuje refleksje nie tylko o Puszkinie; pojawiają się, przy tej okazji, rozważania o funkcjonowaniu wielkich twórców w pamięci ludzkiej, o wartości ich twórczości dla rozwoju literatury, o przemijalności szczęścia. Tekst, w głównej mierze, poświęcony jest jednak analizie procesu tłumaczenia dorobku

literackiego autora *Jeźdźca miedzianego*, który okazał się niezwykle wyzwaniem ze względu na swoją złożoność i magię. Nabokov opisuje niektóre trudności pracy nad przekładem, wskazując przy tym na siebie jako nie tylko genialnego interpretatora i odkrywcę, lecz również tłumacza.

Już z tego pobieżnego przedstawienia najważniejszych tematów i motywów *Wykładów* wynika, że zadanie postawione w niniejszej pracy nie będzie należało do łatwych. Na pewno jednak będzie zadaniem fascynującym i kształcącym.

Rozdział II

Próba określenia gatunku.

Twórczość krytyczna Vladimira Nabokova związana jest w dużym stopniu z karierą akademicką, którą rozpoczął w Stanach Zjednoczonych w latach czterdziestych XX wieku. Pisarz nie czuł się jednak dobrze w roli wykładowcy uniwersyteckiego, co potwierdzają wspomnienia Very Nabokov i relacje przedstawicieli społeczności studenckiej, jak również kadry dydaktycznej.

Wykłady Nabokova nie spełniały klasycznych wymogów uniwersyteckich. Pisarz starał się osiągnąć dużo więcej niż tylko przedstawić fakty biograficzne i dorobek literacki pisarzy. Bowers zauważył, iż: „W *Wykładach o literaturze* i *Wykładach o literaturze rosyjskiej* Nabokov podjął próbę wyjaśnienia, na czym polega funkcjonowanie arcydzieł”⁸⁹, sam Nabokov potwierdził ten sąd: „W moich akademickich czasach usiłowałem dostarczyć studentom dokładnych informacji o szczegółach, o takich kombinacjach, jakie dają ową iskierkę zmysłowości, bez której książka pozostaje martwa. Pod tym względem idee ogólne są bez znaczenia”⁹⁰.

Relacje studentów profesora Nabokova wskazują, że wyróżniała go nie tylko imponująca erudycja i znajomość literatury, ale właśnie niekonwencjonalny sposób przekazywania wiedzy. Wielu studentów nie ukrywało zachwytu niezwykłym wykładowcą. O popularności prowadzonych przez niego zajęć świadczyła rosnąca liczba słuchaczy, zapisujących się na jego wykłady. Opinie na temat profesora Nabokova odnajdziemy, na przykład, w książce Stacy Shiff:

Nabokov był hipnotyzującym wykładowcą, ten wdzięk polegał jednak częściowo na jego cierpkiej protekcyjności i ostrych jak brzytwa docinkach. (...) Nikt wcześniej nie uczył literatury tak jak Nabokov, w Ameryce ani nigdzie indziej. Po pierwsze, omawiał *Płaszcz* Gogola, *Annę Kareninę* Tołstoja, *W stronę Swanna* Prousta, *Notatki z podziemia* Dostojewskiego. Stosował własny słownik terminów literackich. Były w nim „równoległe wtręty”, „perły”, „ruch konika szachowego”, „czynnik

⁸⁹ F. Bowers: *Od wydawcy...*, s. 8.

⁹⁰ Ibidem, s. 11.

przesiewający”, „specjalne dołeczki”. Nie obchodziła go intryga ani psychologia postaci, uczył, że literatura kryje się w obrazach, nie w ideach. Mało co było dlań święte⁹¹.

Nabokov był przekonany, że jego miejsce jest zupełnie gdzie indziej, a już na pewno nie w sali wykładowej. Uważał się za geniusza, a wiara we własne możliwości utwierdzała go w przekonaniu, że to twórczość Sirina powinna być przedmiotem zajęć uniwersyteckich. Shiff twierdzi, że przyszły autor *Lolity*, „wypełniając aulę Goldwina Smitha swym tubalnym barytonem, w istocie nauczał [...], jak czytać Nabokova”⁹².

I Nabokov, i jego asystentka (Vera Nabokov) uważali, że powinien być przedmiotem zajęć, nie zaś stać na katedrze – to poczucie sprawiało, że w Cornell odstawali od reszty kadry. „Jestem za mało „akademickim” profesorem, żeby się zmuszać do mówienia o tym, co mi się nie podoba”, oświadczał Nabokov, co może tłumaczyć, dlaczego jego wykłady o Dostojewskim przygotowywała Vera. Opracowała przynajmniej pierwszy szkic. To ona wyjaśniała, jak Dostojewski, pracujący w pośpiechu, zatrudnił a potem poślubił stenotypistkę, „kobietę pełną poświęcenia i zmysłu praktycznego”⁹³.

Z wyjątkiem wykładu o Gogolu, nie są to teksty dokładnie opracowane przez autora. Swietłana Czekałowa pisze, że stanowią one jedynie szkic, na podstawie którego Nabokov zamierzał przygotować wykłady do druku. Tym niemniej, ich „niedopracowanie” jest względne, zważywszy perfekcyjność pisarza:

Говоря о книге набоковских лекций, надо учитывать, что они являются лишь партитурой, по которой он преподавал, поскольку они не предназначались для печати и при жизни Набокова не публиковались. Более того, в 1972 году он оставил записку с распоряжением их не печатать, поскольку считал, что они недоработаны (вспомним о набоковской требовательности к себе: все

⁹¹ S. Shiff: *Vera Nabokov...*, s. 211.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

равно лекции написаны лучше, чем пишет, например, Виктор Ерофеев, но не так хорошо, как опубликованная проза Набокова)⁹⁴.

Wykład o Gogolu przypomina utwór prozą, nawet bohater jest podobny do większości Nabokovowskich bohaterów, gdyż jest artystą, zdaniem pisarza, wręcz geniuszem⁹⁵. Siergiej Lominadze podkreśla wyjątkowy charakter wykładu poświęconego autorowi *Nosa*: „Страницы, отведенные Гоголю, выделяются в "Лекциях..." и по жанру: это не лекционный курс, а большое эссе или небольшая книга”. Krytyk zwraca uwagę na połączenie w nim elementu biograficznego ze studium literaturoznawczym:

Прежде всего – это блестящая проза, художественное целое, органически совместившее, так сказать, "биографический роман" о Гоголе с "литературоведческим" (главы о "Ревизоре", "Мертвых душах", "Шинели")⁹⁶.

Tekst o Gogolu dostarcza nieograniczonej liczby spostrzeżeń dotyczących idiomu krytycznego Nabokova, dlatego będzie najczęściej przywoływanym tekstem.

Wykłady o literaturze rosyjskiej jako wypowiedź krytycznoliteracka

Teksty składające się na *Wykłady* trudno jednoznacznie przyporządkować do któregoś z istniejących gatunków wypowiedzi krytycznej. Najczęściej są one określane ogólnie – jako wypowiedzi krytycznoliterackie właśnie. Nabokov uważany jest za krytyka, charakteryzującego się „ostrością umysłu, precyzją i trafnością ocen, przy jednoczesnej bogatej wiedzy teoretycznoliterackiej”⁹⁷. Znany polski badacz jego twórczości, Leszek Engelking, charakteryzując wczesne prace pisarza, za Brianem Boydem określa wykłady jako wypowiedzi

⁹⁴ С. Чекалова: *Набоков на кафедре, или Рецензия на рецензию*. «Новый Мир» 1999, №11. Opublikowano na stronie: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/chekal.html [Data dostępu: 27. 09. 2009].

⁹⁵ Рог. Ю. Барабаш: *Набоков и Гоголь (Мастер и Гений): Заметки на полях книги В. Набокова «Николай Гоголь»*. Москва 1989, s. 180 – 193. Рог. И. Е. Филатов: *Автор и герой в эстетике В. В. Набокова («Лекции по русской литературе»)*. [W:] *Проблемы литературных жанров. Материалы IX Международной научной конференции*. Ч. 2.– Томск 1999, s. 181 — 184; Э. Филд: *О жизни и искусстве Владимира Набокова*. «Новая Россия» 1996, №1, s. 118 – 135.

⁹⁶ С. Ломинадзе: *Предварительные заметки*. «Новый Мир» 1996, №12. Opublikowano na stronie: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/12/knobos02-pr.html [Data dostępu: listopad 2009].

⁹⁷ F. Bowers: *Od wydawcy...*, s. 8.

krytycznoliterackie. Zarówno jako recenzent, jak i autor prozy beletrystycznej Nabokov „wyznaje” precyzję widzenia, świeżość nazywania i swobodę myślenia. Boyd, autor znakomitej biografii pisarza, twierdzi o pochodzącym z 1922 r. szkicu o Rupercie Brooke’u, że: „ukazuje już bujną metaforę dojrzalego krytycznego stylu Nabokova”⁹⁸.

Olga Woronina, charakteryzując nowatorstwo Nabokova krytyka i wykładowcy uważa, że przyczyna, pozwalająca Nabokowowi górować nad talentem i umiejętnościami innych krytyków literackich, to nie „świeżość miłości i naiwny egoizm”, z którym autor *Lolity* objaśniał swojemu audytorium literaturę europejską i rosyjską, lecz twórczość własna. Bycie pisarzem dawało Nabokowowi nieocenione umiejętności, których krytyk nie będący pisarzem nie jest w stanie nauczyć się *ad hoc*. Wprowadzał więc studentów w świat literatury w zupełnie nowy sposób, stosując nowatorskie metody czytania i "odczuwania" wielkich dzieł literackich, ujawniając przy tym własne doświadczenia pisarskie⁹⁹.

Leszek Engelking potwierdza tezę, iż nie sposób zaliczyć wypowiedzi pisarza o literaturze do któregośkolwiek ze znanych gatunków krytycznych. Wynika to głównie z faktu, że profesor Nabokov nie dbał o dokonania szkół literaturoznawczych. "Mistrz precyzyjnej roboty literackiej" najbliższy jest Nowej Krytyce z jej metodą *close reading*. Engelking wskazuje przykłady potwierdzające tę tezę¹⁰⁰.

Fredson Bowers we wspomnianym wcześniej wstępie do *Wykładów o literaturze rosyjskiej* zatytułowanym *Od wydawcy*, również widzi w nich zbiór tekstów krytycznych, nie zapominając przy tym o nadrzędnym, pedagogicznym ich przeznaczeniu. Nabokov musiał znaleźć sposób, nie rezygnując z własnych

⁹⁸ L. Engelking: *Profesor Nabokov*. „Tygodnik Powszechny”, Nr 45 (2783), 10 listopada 2002. Opublikowano na stronie: <http://www.tygodnik.com.pl/numer/278345/engel.html> [Data dostępu: listopad 2009].

Zygmunt Kałużyński w artykule *Którędy wyszedł dr Jekyll*, omawiając polskie wydanie *Wykładów o literaturze*, określa Nabokova mianem krytyka: "[...] Nabokov bynajmniej nie jest wyrozumiały, przeciwnie, jego opinie mogą zaskoczyć swoją bezwzględnością". Zob. Z. Kałużyński: *Którędy wyszedł dr Jekyll?* „Polityka” nr 27., 1 lipca 2000, s. 56 – 58.

⁹⁹ О. Воронина: *Владимир Набоков: «Застелите насмерть» здравый смысл...*. Opublikowano na stronie:

<http://photoman.artspb.com/forum/index.php?act=ST&f=7&t=573&s=Oda457ddaabe13027a5affdac5db7f5c> [Data dostępu: listopad 2009].

¹⁰⁰ L. Engelking: *Wykłady mistrza*. „Nowe książki” 11/2000, s. 40 – 41.

ocen i sposobu widzenia tekstu, aby zachęcić studentów do wspólnego „delektowania się rosyjskim renesansem”. Bowers opowiada o tym, jak Nabokov próbował zarazić amerykańskich studentów „swoją wielką ekscytacją wielkim pisarstwem”, po czym dodaje:

Nie oznacza to jednak, że brakuje w tych wykładach elementów analizy krytycznej. Nabokov potrafi wydobyć na światło dzienne ważne ukryte tematy, jak na przykład wtedy, gdy zwraca uwagę na motyw podwójnego nocnego koszmaru w *Annie Kareninie*¹⁰¹.

Funkcja pedagoga i krytyka, zdaniem Bowersa, ściśle ze sobą współgrają. Badacz nie szczędzi Nabokowowi komplementów, zachwycając się jego zdolnościami pisarskimi, które pozwalają stworzyć z wykładu dzieło, stanąć na równi z analizowanymi pisarzami pod względem kunsztu słowa:

(...) O tym, że Nabokov jest wielkim nauczycielem i wielkim krytykiem, świadczy fakt, że może on dorównać mistrzostwem omawianemu autorowi. Jest to szczególnie widoczne w wykładach o Tołstoj, gdzie mamy do czynienia z niezwykle świeżą interpretacją dzieła, z prawdziwą perłą całego tomu¹⁰².

Poszukując cech gatunkowych wypowiedzi krytycznej Nabokova, posłużę się, między innymi, klasyczną pracą Janusza Sławińskiego *Funkcje krytyki literackiej*, w której wyróżnia on cztery cechy dystynktywne tekstu krytycznoliterackiego. Sławiński twierdzi, po pierwsze, że wypowiedź tego rodzaju jest wyraźnie wielotematyczna. Po drugie, daje ona świadectwo przekonaniom – na przykład recenzenta – na temat tego, co uważa on za wartościowe w dziedzinie literatury, daje świadectwo jego ideałom literackim i postulatam, które stawia twórczości. Po trzecie, zdaniem Sławińskiego, wypowiedź krytyczna zawiera również odwołania do faktów życia literackiego, które stanowi socjalny kontekst wypowiedzi krytycznej. Odwołania te w danym wypadku obejmują: a) opinię o upodobaniach publiczności literackiej, b) zdania i zwroty zachęcające czytelników do lektury recenzowanego utworu, a więc

¹⁰¹ F. Bowers: *Od wydawcy...*, s. 9.

¹⁰² Ibidem, s. 10.

elementy wypowiedzi o charakterze propagandowym. Po czwarte, tekst krytyczny zawiera zdania odnoszące się do samego procederu oceny¹⁰³.

Krytyk, według Sławińskiego, w pewnym sensie włącza się do układu: autor – utwór – odbiorca, zajmuje miejsce w kanale komunikacyjnym łączącym twórcę z czytelnikiem. Przy tej okazji badacz podaje klasyczną już definicję wypowiedzi tego typu:

Wypowiedź krytyczna jest przekazem słownym o innym przekazie. Zawiera informacje o informacjach, a nie o stanach rzeczy. Jest komunikatem, dla którego komunikowanym stanem pozostaje inny komunikat. Jest więc wypowiedzią metajęzykową, ściślej zaś – metaliteracką¹⁰⁴.

Nabokov jednoznacznie i dobitnie określa swoje preferencje i idiosynkrazje odnośnie literatury, konstruuje przy tym typ idealnego czytelnika i idealnego pisarza. W każdym z wykładów obecne jest zdecydowane wartościowanie, Nabokov aprobuje czy wręcz, gloryfikuje twórczość wybranych pisarzy, pojawiają się również opinie dyskredytujące osiągnięcia innych, opinie ze wszech miar krytyczne, zwykle polemiczne wobec istniejących. Dobrym przykładem wartościowania „według Nabokova” mogą być wykłady o Gogolu i Tolstoju – pisarzach genialnych i choćby wykład poświęcony Dostojewskiemu, formułujący przekonania bezprecedensowe w swej „zjadliwości”, a przy tym, wysoce kontrowersyjne. Nabokov namawia słuchaczy i czytelników do zapoznawania się z omawianymi utworami, wskazując na ważność i wartość ich przesłania, dalekiego od jakichkolwiek schematów. Tak na przykład tłumaczy, w stylu pełnym wyrafinowania, przyczyny, dla których powinno się wracać do lektury Czechowa, by nie zapomnieć jego „wzruszającej” mętności, „cudownej” słabości:

Я от души советую вам почаще заглядывать в книги Чехова (даже в переводах, которым они подверглись), чтобы, забываясь, пережить эти сказочные сны так, как они были задуманы. В век пышущих силой Голиафов полезно вспомнить о хрупких Давидах. Унылые пейзажи,

¹⁰³ J. Sławiński: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 171 – 203.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 175.

увядшие ивы, склоненные вдоль удручающе грязных дорог, серые вороны, прорезающие серое небо, воспоминание, внезапно повеявшее в самом затрапезном углу – всю эту трогательную тусклость, всю эту чудную слабость, весь этот чеховский воркотливо–невзрачный мир стоит сберечь среди блистания могучих наглых миров, которые сулят нам поклонники тоталитарных государств. (s. 325)

Nie podlegała dyskusji, że wypowiedź krytyczna Nabokova służy do popularyzacji własnych idei autora. Jedną z nich, dodajmy, jedną z najważniejszych, jest „instrukcja”, jak owocnie obcować z dziełem literackim. Swoje poglądy na ten temat przedstawia, między innymi, w rozdziale *Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy*. Definicja utalentowanego czytelnika opiewa „obywatela świata, nie podlegającego zwykłemu prawom przestrzeni i czasu” (s. 34)¹⁰⁵. Jest to definicja ponadnarodowa, ponadczasowa, ponad politycznymi podziałami. Czytelnik jest niezależny, nie podlega żadnym instytucjonalnym i wszelkim innym wpływom, nie utożsamia się z bohaterem literackim, lecz z twórcą dzieła i... nie lekceważy opisów:

Позвольте мне набросать портрет этого прекрасного читателя. Он не принадлежит ни к одной определенной нации или классу. Ни один общественный надзиратель или клуб библиофилов не может распоряжаться его душой. Его литературные вкусы не продиктованы теми юношескими чувствами, которые заставляют рядового читателя отождествлять себя с тем или иным персонажем и «пропускать описания». Чуткий, заслуживающий восхищения читатель отождествляет себя не с девушкой или юношей в книге, а с тем, кто задумал и сочинил ее. (s. 34)

Prawdziwy czytelnik nie szuka też w dziele informacji historycznych, bo dobrze wie, że świat przedstawiony w powieści powstał z wyobraźni pisarza – maga, czarodzieja, po prostu artysty, nie interesują go „wielkie idee” i treści społeczne lecz, najważniejszy z punktu widzenia Nabokova, istota twórczości – szczegóły:

Настоящий читатель не ищет сведений о России в русском романе, понимая, что Россия Толстого или Чехова – это не усредненная

¹⁰⁵ Por.: D. Kozicka: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*. Pod red. M. Wyki. Kraków 2004, s. 23 – 31.

историческая Россия, но особый мир, созданный воображением гения. Настоящий читатель не интересуется большими идеями: его интересуют частности. Ему нравится книга не потому, что она помогает ему обрести «связь с обществом» (если прибегнуть к чудовищному штампу критиков прогрессивной школы), а потому, что он впитывает и воспринимает каждую деталь текста, восхищается тем, чем хотел поразить его автор, сияет от изумительных образов, созданных сочинителем, магом, кудесником, художником. (s. 34)

Jak wiadomo krytyka literacka jest zależna od różnych dyscyplin humanistycznych, ściśle związana z teorią literatury, procesem historycznoliterackim, z prądami światopoglądowymi. W *Wykładach...* Nabokova odnaleźć można nawiązania do psychologii, socjologii i medycyny. W tekście poświęconym Dostojewskiemu pisze on o lekturze podręczników medycznych, które pozwoliły mu na postawienie tezy interpretacyjnej: „Przestudiowałem literaturę medyczną i sporządziłem listę, klasyfikując postacie Dostojewskiego według chorób psychicznych, na jakie cierpią”. (s. 149) Nabokov skrupulatnie wylicza symptomy chorób bohaterów pisarza: cierpiących na epilepsję, histerię czy demencję starczą. Korzystając ze sposobności, podważa powszechnie przyjęty pogląd, jakoby Dostojewski miał być prekursorem psychoanalizy. Wśród innych lektur, które umożliwiły mu interpretację tego dzieła Nabokov wymienia książkę niemieckiego autora Carla Gustava Carusa *Psyche* wydaną w 1846 roku, w której odnalazł, słusznie zresztą, inspirację romantyczną psychologią wykorzystywaną później przez autora *Idioty*¹⁰⁶. Dostojewski nie był ich autorem, nie był również „prekursorem psychoanalizy w literaturze”.

Nabokov, przy każdej nadarzającej się okazji, dyskredytuje i neguje freudyzm, uważając samego Freuda za szarlatana i krytykując innych badaczy literatury, usiłujących odnaleźć w literaturze ślady jego teorii. Najdobitniej wyraził się na ten temat w wykładzie o Dostojewskim, twierdząc:

Безвкусица Достоевского, его бесконечное копание в душах людей с префрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства – всем этим восхищаться нелегко. Мне

¹⁰⁶ Problemowi związków psychologizmu Dostojewskiego z ideami Carusa poświęca wiele uwagi Ryszard Przybylski w swojej książce R. Przybylski: *Dostojewski i „przekłète problemy”*. Warszawa 1964.

претит, как его герои «через грех приходят ко Христу», или, по выражению Бунина, эта манера Достоевского «совать Христа где надо и не надо». Точно так же, как меня оставляет равнодушным музыка, к моему сожалению, я равнодушен к Достоевскому – пророку. (s. 183)

Szukając związku myślenia krytycznoliterackiego Nabokova z socjologią, ściślej z uwarunkowaniami społecznymi, znajdujemy dowód na tezę, który skądinąd Nabokov *expressis verbis* odrzuca, iż pochodzenie społeczne w dużym stopniu determinuje twórczość pisarską. Tak więc „drugorzędna” twórczość Dostojewskiego była wynikiem jego sytuacji materialnej, która zmuszała go do pisania w celach zarobkowych, co niekorzystnie wpłynęło na jakość tworzonych dzieł:

Все самые известные сочинения: «Преступление и наказание» (1866), «Игрок» (1867), «Идиот» (1868), «Бесы» (1872), «Братья Карамазовы» (1880) и др. – создавались в условиях вечной спешки: он не всегда имел возможность даже перечитать написанное, вернее – продиктованное стенографисткам. В лице одной из них он встретил, наконец, очень преданную ему женщину с изрядной практической жилкой, с ее помощью стал укладываться в сроки и выпутался из финансового кризиса. (s. 180)

Wyrazisty idiom krytyczny Nabokova pozwala go włączyć do pewnych tendencji rozwojowych tego typu pisarstwa. Bez wątpienia autor *Lolity* wpisuje się w program Nowej Krytyki z postulowaną przez nią postawą antyintencjonalną. Krytyk – według jej założeń – nie powinien zajmować się intencjami, które przyświecały autorowi dzieła. Postawa ergocentryczna zakłada skupienie się na samym dziele, jego „czystym badaniu”.

Nabokov przyjmuje postawę zarówno antyintencjonalną, jak i ergocentryczną. Nie próbuje odpowiedzieć na pytanie „Co autor próbował przekazać?”, szuka w każdym dziele literackim niepowtarzalnej konfiguracji chwytów, technik pisarskich, które przyczyniają się do powstawania sensów dzieła najbardziej pożądanых – metafizycznych. Dlatego bohater *Plaszcza* Gogola nie jest „człowiekiem przegranym”, a opowiadanie nie wyraża protestu społecznego.

Dokładniejszy wgląd w tekst Nabokova skłania do hipotezy o hybrydowej istocie gatunku jego wypowiedzi krytycznych, zawierających elementy portretu literackiego i eseju.

Elementy portretu literackiego w *Wykładach o literaturze*

W poszukiwaniu cech charakterystycznych portretu literackiego wykorzystam najpierw definicję słownikową Janusza Sławińskiego, który konstatuje, że powyższy termin oznacza: 1) utwór przynoszący charakterystykę wyglądu zewnętrznego, sposobu zachowania i mówienia oraz analizę psychologiczną osoby realnej, występującej pod właściwym imieniem lub określonej konwencjonalnym pseudonimem; w szerszym sensie jest to utwór samodzielny lub odrębny fragment utworu narracyjnego, zawierający szczegółowy i plastyczny wizerunek jakiejś postaci rzeczywistej lub fikcyjnej, 2) charakterystykę osobowości twórczej pisarza, jej całościową interpretację przedstawioną w ujęciu najczęściej eseistycznym; jeden z gatunków krytyki literackiej¹⁰⁷.

Andrzej Zawadzki, zajmujący się problemem portretu jako gatunkiem wypowiedzi krytycznej i filozoficznej, przedstawia jego rodzaje w zależności od kontekstu i funkcji: I. 1) portret niesamodzielny, funkcjonujący jako podporządkowany składni obszerniejszych struktur narracyjnych, 2) portret samodzielny, utwór niezależny, bliski wypowiedzi krytycznej lub eseistycznej, II. 1) portret skupiony na prezentacji tego, co ogólne, typowe, 2) ukazujący to, co indywidualne, niepowtarzalne, przemijalne, III. 1) portret ukazujący cechy zewnętrzne, 2) portret „analityczny”, „charakterologiczny”, stanowiący emocjonalny lub psychologiczny rys postaci¹⁰⁸.

Wśród badaczy rosyjskich warto odnotować prace Władimira Barachowa, który poświęcił temu zagadnieniu dwie publikacje książkowe: *Искусство*

¹⁰⁷ J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska: *Słownik terminów literackich*. Warszawa 1998, s. 450.

¹⁰⁸ A. Zawadzki: *Gatunki nowoczesnego pisarstwa filozoficznego: dialog i portret*. „Pamiętnik Literacki”, XCI, 2000, z. 4.

*литературного портрета*¹⁰⁹, i *Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр)*¹¹⁰. Barachow jest autorem typologii portretu literackiego, na którą składają się: 1) gatunek pamiętnikarsko–autobiograficzny (osobny dział literatury pamiętnikarskiej stanowią wspomnienia pisarzy o pisarzach), 2) gatunek dokumentalno–biograficzny jako opowieść o zmarłej historycznej postaci, powstały na podstawie wszelkiego rodzaju dokumentów (listy, świadectwo współczesnych), 3) gatunek krytyki literackiej (często pod nazwą „portret twórcy”), 4) gatunek naukowo–monograficzny¹¹¹. W kontekście interesującej mnie problematyki wykorzystam koncepcję portretu jako gatunku krytycznego, (ściślej gatunku naukowo–monograficznego). Jak wynika z przytoczonej charakterystyki, obydwie typologie mają ze sobą wiele wspólnego, w wypadku Zawadzkiego jest ona zorientowana bardziej na specyfikę tekstu filozoficznego w tym jego wariacie, jaki występował w filozofii XX wieku, w wypadku Barachowa typologia dotyczy wypowiedzi, których autorami są pisarze.

Barachow słusznie upatruje w gatunku portretu literackiego przejaw wysokiego artyzmu, efekt aktu twórczego. Portret literacki rekonstruuje niepowtarzalną całość, jaką jest osobowość twórcy, jego widzenie świata i człowieka, odkrywa jedność w różnorodności – pozwala odtworzyć obraz twórczości pisarza w formie jej szkicowej charakterystyki i ściśle z nim powiązanych biografii i kontekstu kultury. Badacz podkreśla, że sztuka portretu wymaga od krytyka nie tylko zrozumienia twórczości pisarza, pozycji autora w życiu społeczno–literackim, ale i przeniknięcia w istotę jego estetycznego postrzegania żywej indywidualności, charakteru, biografii. Gatunek portretu literackiego uprawiają, przede wszystkim, pisarze, psychologia twórczości nie ma dla nich tajemnic¹¹².

Rozważając kwestię portretu literackiego, należy zwrócić uwagę na koncepcję Władimira Końkowa, który wyodrębnia cztery typy informacji, tworzące ten gatunek. Jego definicja portretu literackiego brzmi następująco:

¹⁰⁹ В. Барахов: *Искусство литературного портрета*. Москва 1976.

¹¹⁰ В. Барахов: *Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр)*. Ленинград 1985.

¹¹¹ В. Барахов: *Литературный портрет ...*, s. 29 – 45.

¹¹² Ibidem.

Жанр литературного портрета представляет собой особый текст синтетического типа, который вбирает в себя речевые навыки, сформированные в других разновидностях литературного языка, и образует из них особую, не имеющую аналогов речевую систему (...). Литературный портрет – это семантически многомерный текст: портретируемый имеет в тексте разные семантические ипостаси¹¹³.

Pierwszy typ, według Końkova, dotyczy informacji związanej z wyglądem zewnętrznym, mimiką, gestami i ruchami portretowanego: „Портретируемый выступает как элемент вещного мира, как чувственно воспринимаемый объект. В этом случае описываются черты внешнего облика, одежда, жесты, мимика, движения, и т. п.”¹¹⁴. Drugi typ informacji opisuje środowisko, w którym żył i tworzył pisarz, jego działalność i funkcjonowanie w społeczeństwie: „В тексте литературного портрета эта ипостась существования портретируемого представлена как набор сведений о нем, о его жизни и деятельности”¹¹⁵. W trzecim segmencie odnajdujemy, według Końkova, informacje związane z faktami życia literackiego: „Человек, чья деятельность оказалась значимой для общества, представлен в общественном сознании в виде совокупности фактов о его жизни и творческой деятельности”¹¹⁶. Czwarty komponent odnosi się do tekstu krytycznego jako wypowiedzi metaliterackiej. W tym przypadku mamy do czynienia z terminami naukowymi, koncepcjami i hipotezami: „Знания о портретируемом очень часто трансформируются [...] в элементы научной теории”¹¹⁷.

Nabokov przedstawia każdego pisarza inaczej, inny jest udział wymienionych elementów w każdym portrecie, dlatego też trudno mówić o jednolitym schemacie jego tekstów krytycznych oglądanych z tego punktu widzenia. Bez wątplenia, wybitne postacie literatury rosyjskiej przedstawia on nie

¹¹³ В. И. Коньков: *Литературный портрет как речевая система («некрополь» В. Ф. Ходасевич)*. В: *Русский литературный портрет и рецензия: Концепты и поэтика*. Сборник статей. Ред.– сост. В.В. Перхин, Санкт-Петербург 2000, s. 33 – 37.

¹¹⁴ Ibidem, s. 34.

¹¹⁵ Ibidem, s. 35.

¹¹⁶ Ibidem, s. 36.

¹¹⁷ Ibidem, s. 37.

tylko przez ich twórczość, ale również przez wygląd, sytuacje z życia codziennego, związek z otoczeniem społecznym itp. Najwięcej opisów wyglądu zewnętrznego występuje w wykładzie o Gogolu, który fascynował Nabokova pod każdym względem, a teza o „cielesności” geniuszu pisarza była jedną z najbardziej sugestywnie przeprowadzanych tez.

Konstruując swoje wypowiedzi krytyczne, Nabokov unika schematyczności. Najczęściej rozpoczyna krótkim wprowadzeniem do biografii pisarza, przedstawia losy pisarza z pominięciem większości dat i ogranicza się do podania dat narodzin i śmierci. Zwykle biografia zaczyna się od daty narodzin, jednak w wypadku wykładu o Gogolu Nabokov zaczyna od śmierci pisarza, a kończy na narodzinach.

Okres, który szczególnie interesuje autora *Pnina* w życiu niemal każdego pisarza to dzieciństwo. W swojej autobiografii zatytułowanej *Pamięci przemów*, zagadnienie najwcześniejszych lat życia jest jednym z istotniejszych, w jego własnym przypadku dzieciństwo miało ogromny wpływ na późniejsze losy.

Na samym początku wykładu o Turgieniewie dowiadujemy się na przykład, jak wyglądały jego traumatyczne dzieciństwo i wczesna młodość, spędzone pod czujnym okiem wielce wymagającej matki. Nabokov zwraca uwagę na społeczny aspekt środowiska wychowawczego, na fakt zdobywania przez Turgieniewa wiedzy funkcjonowaniu prawa pańszczyźnianego i jego konsekwencjach, co, bez wątpienia znalazło swój ślad w twórczości pisarza:

Его детство прошло в имении, где он мог наблюдать жизнь крепостных и их отношения с хозяевами, доходившие до крайних проявлений жестокости: своим самодурством мать довела крестьян, а затем и собственную семью до поистине жалкого существования. Обожая сына, она одновременно преследовала его, карая за малейшее непослушание или проступок. Впоследствии, когда Тургенев пытался вступить за крепостных, она лишила его дохода и обрекла на настоящую нищету, хотя в будущем его ожидало огромное наследство. До конца дней из памяти его не изгладились болезненные впечатления детства. (s. 137)

Tym niemniej tezę, iż życie pisarza jest nierozłącznie związane z jego twórczością, że doświadczenia życiowe stają się materiałem dla literatury,

Nabokov uważa za absurdalną i twierdzi, że w dziele pisarza nie należy doszukiwać się szczegółów biograficznych i dokonywać analizy utworów poprzez pryzmat życia osobistego. Z widocznym poirytowaniem sprzeciwia się takiej metodzie w wykładzie o Tolstoju:

Я не выношу копания в драгоценных биографиях великих писателей, не выношу, когда люди подсматривают в замочную скважину их жизни, не выношу вульгарности «интереса к человеку», не выношу шуршания юбок и хихиканья в коридорах времени, и ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь. (s. 222)

Sam jednakże niejednokrotnie wykorzystuje negowaną metodę, jak choćby pisze o Turgieniewie, czy, w znacznie większym stopniu, w wykładzie o Gogolu. Można przypuszczać, a nawet mieć pewność, że chodzi mu, przede wszystkim, o własne życie i własną biografię. Pisarz, jego zdaniem, powinien sam dostarczać świadectw o swoim życiu, co sam z powodzeniem będzie realizować w prozie wspomnieniowej. Sam Nabokov daje przykład takiej, jedynie właściwej postawy.

Portrety literackie pióra Nabokova skupione są na analizie i interpretacji twórczości danego pisarza, poszukiwaniu jej niepowtarzalności; autor *Ady* ceni pisarzy za inwencję twórczą, jest admiratorem wszelakiej pomysłowości, innowacyjności, którą ceni najwyżej.

W rozdziale *Rosyjscy pisarze, cenzorzy i czytelnicy* określa cel swoich wykładów, wskazując, że przedmiotem jego rozważań będzie historia literatury rosyjskiej, ale historia inna od dotychczasowych badań. Nie uważa jednak, by przedstawiał jej nowe oblicze:

Хотя, как знать, быть может, и не другая. Обрисовывая историю русской литературы, или, вернее, определяя силы, боровшиеся за душу художника, я, возможно, нащупаю тот глубинный пафос, присущий всякому подлинному искусству, который возникает из разрыва между его вечными ценностями и страданиями нашего запутанного мира. Мир этот едва ли можно винить в том, что он относится к литературе как к роскоши или побрякушке, раз ее невозможно использовать в качестве современного путеводителя. (s. 14)

Nabokov neguje dotychczasowe podejście do literatury, które skupione jest na poszukiwaniu rozrywki lub „wykorzystuje” ją, jak podkreśla sam pisarz, do celów czysto praktycznych. W podsumowaniu rozdziału, który w dużej części poświęcony jest cenzurze, krytyce i trudnej sytuacji pisarzy XIX wieku, jak również przedstawieniu swoich idei dotyczących prawdziwego pisarza, będącego „mistrzem blagi literackiej, fantastą, czarnoksiężnikiem, artystą”, Nabokov przestrzega, jakiej postawy należy unikać w obcowaniu z dziełem literackim:

[...] не надо искать «загадочной русской души» в русском романе. Давайте искать в нем индивидуальный гений. Смотрите на шедевр, а не на раму и не на лица других людей, разглядывающих эту раму. (s. 26)

Okazuje się jednak, że nie tylko arcydzieła literatury mogą dostarczyć nam niezwykłych wrażeń, satysfakcji z obcowania z utworem, ale również nabyć niezwykłą umiejętność delectowania się nim. Przy okazji omawiania twórczości pisarza, którym Nabokov można by nawet powiedzieć, gardził, Fiodora Dostojewskiego, profesor wspomina o jeszcze jednej metodzie obcowania z literaturą:

Позвольте мне указать на еще один метод обращения с литературой – простейший и, быть может, важнейший. Если вам не нравится книга, вы все-таки можете получить от нее удовольствие, воображая себе иной, более правильный взгляд на вещи или, что то же самое, выражая свое отношение к ним иначе, чем ненавистный автор. Посредственное, фальшивое, пошлое (запомните это слово) может по крайней мере принести злорадное, но крайне полезное удовольствие, пока вы чертыхаетесь над второсортной книгой, удостоенной премии. Но книги, которые вы любите, нужно читать, вздрагивая и задыхаясь от восторга. (s. 184)

Nabokov w swoich wykładach pragnie dotrzeć do wiedzy o pisarzu powszechnie mało znanej. Fakty, które można znaleźć w ogólnie dostępnych źródłach informacji, pomija, bądź przedstawia pobieżnie, natomiast koncentruje się na takich, które funkcjonują „nieoficjalnie”, w niesprawdzonej opowieści czy anegdocie, fakty, które dają pole do interpretacyjnego popisu. Na przykład, w

opisie znajomości Gogola z Nadieżdą Szeremietiewą nie odnajdujemy żadnych szczegółów ich wspólnych losów, mamy natomiast próbę zinterpretowania faktu tej znajomości. Nabokov posłużył się tym wątkiem, aby poprzeć swoją teorię na temat skłonności Gogola do permanentnych konfabulacji.

Między Nabokovem a obiektami jego wykładów istnieje kontakt, który można nazwać wspólnotą duchową. Chodzi zwłaszcza o Gogola i Tolstoja, natomiast rysując obraz Gorkiego czy Dostojewskiego, autor daje wyraz niechęci wobec tych artystów. Ci ulubieni interesują go chociażby ze względu na odmienność, która jego zdaniem przekłada się na artystyczną:

Гоголь был странным созданием, но гений всегда странен; только здоровая посредственность кажется благородному читателю мудрым старым другом, любезно обогащающим его, читателя, представления о жизни. Великая литература идет по краю иррационального. «Гамлет» – безумное сновидение ученого невротика. «Шинель» Гоголя – гротеск и мрачный кошмар, пробивающий черные дыры в смутной картине жизни. (s. 124)

Nabokov stara się odnaleźć w twórczości prezentowanych przez niego pisarzy pewne wartości na trwałe wpisujące się w rozwój literatury i ów rozwój tworzące. Turgieniew zapisał się, według Nabokova, „ciepło malowanymi obrazkami”, które określa jako, raczej, „delikatne akwarele niż efektowne flamandzkie portrety z malarskiej pracowni Gogola”. Cecha twórczości, która „przyniosła mu natychmiastową sławę” to właśnie „plastyczność i muzyczna płynność” (s. 99). Turgieniew jest również dla Nabokova mistrzem w opisie krajobrazu. Tolstoj, zaraz po Gogolu, jest jego niekwestionowanym idolem, cały wykład mu poświęcony to panegiryk na cześć największego prozaika rosyjskiego. Mówiąc o stylu Tolstoja, profesor znajduje sposobność, by wyrazić swój podziw i uwielbienie: „Dzięki zachwycającemu przekładowi Guerny’ a mam wreszcie okazję omówić Tolstojowski styl. A styl jest cudownie skomplikowanym i jednocześnie solidnym narzędziem”. (s. 305)

Czechow należy, według Nabokova, do kręgu „prawdziwych pisarzy”, twórców obdarzonych tzw. naturalnym talentem. Jego nowatorstwo polegało

przede wszystkim na tym, że (tu Nabokov nie jest szczególnie oryginalny): „Był pierwszym pisarzem, który polegał w takim stopniu na podtekście, sugestii, jako środkiem służącym wyrażeniu zasadniczej myśli”. (s. 320)

Kolejna szczególna cecha wyróżniająca prozę Czechowa na tle na przykład takich „dydaktycznych” pisarzy, jak Gorki, to „magia”. Nabokov pobłażliwie traktuje skłonności pisarza do błędu ze względu na rehabilitującą go szczególną umiejętność: Czechow potrafił uzyskać wrażenie niezwykle artystycznego piękna. Osiągał to w sposób sobie właściwy - „oświecając wszystkie słowa przyćmionym światłem”, nadając im to samo szare zabarwienie, odcień pośredni między kolorem „starego parkanu i ciężkiej burzowej chmury”. Różnorodność nastrojów, przebłyśki, zaprawionego ironią humoru, niezwykła oszczędność w charakteryzowaniu postaci, ważność wyrazistego szczegółu i subtelność w portretowaniu szarej ludzkiej egzystencji – wszystkie te specyficzne cechy jego prozy zyskują dodatkowo dzięki temu, że spowija je „lekko opalizująca werbalna mgiełka” (s. 323).

W wykładzie o Gogolu najpełniej widać cechy charakterystyczne portretu literackiego Nabokova. Obecne są w nim wszystkie wyznaczniki, które charakteryzowali zarówno teoretycy polscy jak i rosyjscy. Są tu więc obecne wszystkie typy informacji: portret zewnętrzny, zapisany w sposób szczególny, innowacyjnie przez Nabokova zinterpretowany w jemu tylko właściwy, stylistycznie zróżnicowany, zaskakujący sposób. Podobna zasada rządzi opisem funkcjonowania pisarza w społeczeństwie – wielce niekonwencjonalnego, co Nabokov buduje na podstawie faktów z życia pisarza, częstokroć mocno „przesterowanych” przez krytyka, chętnie korzystającego z anegdoty, by dokonać „udziwnienia” biografii i połączyć ją z „dziwną” twórczością, którą Nabokov interpretuje za pomocą sobie właściwych sposobów i narzędzi.

W *Wykładach o literaturze* Nabokov stworzył niepowtarzalne portrety wybitnych pisarzy rosyjskich. Jego szczególne widzenie literatury i fenomenalne umiejętności pisarskie umożliwiły mu zaprezentowanie niezwykle osobowości twórczych w sposób wysoce oryginalny.

Zjawisko eseizacji

Jak już odnotowałam, trudno określić dominantę, która pozwoliłaby stwierdzić przynależność wykładu do jednego z gatunków. Na pewno należy rozważyć, charakterystyczne dla dwudziestowiecznej europejskiej krytyki literackiej zjawisko eseizacji, dobrze opisane w literaturze przedmiotu. Joanna Zach czyni tu pewne rozróżnienia między esejem i „eseizacją”¹¹⁸:

Gatunek może mieć postać wyrazistą, dobrze osadzoną w tradycji krytycznej, tak jak recenzja czy pamflet. Ale znamienne dla XX wieku, zwłaszcza dla krytyki powojennej, są raczej formy „nieostre” – rozmaite odmiany szeroko rozumianej eseistyki krytycznoliterackiej. Z jednej strony możemy mówić o eseju jako odrębnej formie pisarstwa krytycznego, z drugiej zaś o „eseizacji” krytyki, czyli przenikaniu cech uznanych za konstytutywne dla eseju do różnych odmian wypowiedzi¹¹⁹.

Esej, zdaniem Zach, to „warsztatowa swoboda” i „oryginalna twórczość”, esej „eksponuje „podmiotowy punkt widzenia”, dba o „piękny i oryginalny sposób przekazu”, nie respektuje „standardowych metod rozumowania”, łączy różne sposoby rozwijania tematu”¹²⁰.

Ontologia eseju stanowi jeden z przedmiotów rozważań Violety Mantajewskiej, która, korzystając z rozstrzygnięć Theodora Adorno, charakteryzuje gatunek w apogeum przejawu jego cech:

[...] esej jest wyposażony we właściwości, które rozszczepiają spójność tekstu, konstruują jego graniczność: przeskoiki retoryki, asocjacyjność myśli, wieloznaczność słów, które prowadzą do mnogości interpretacji, lekceważenie spójności logicznej, swobodne przejście w potencje retoryczne stanowią o jego możliwościach¹²¹.

Za Adorno badaczka przytacza definicję eseju „jako formy krytycznego czytania”. Według Adorno jest to „subiektywna fantazja”, deprecjonowana za

¹¹⁸ J. Zach: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*. Pod red. M. Wyki. Kraków 2004, s. 395 – 405.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ V. Mantajewska: *Andriej Bieły – Nikołaj Bierdiajew. Pisalność/tekstualność/krytyczność*. [W:] *Rosyjska krytyka literacka. Próby czytania*. Pod red. B. Stempeczyńskiej, V. Mantajewskiej. Katowice 2011, s. 42.

„brak naukowej dyscypliny”¹²².

Wykłady rozpatrywane w tym kontekście ujawniają swą niewątpliwą eseistyczność. Choćby dlatego, że Nabokov permanentnie, niezmiennie „eksponuje podmiotowy punkt widzenia”. Jako wybitny stylista, bez wątpienia stosuje „piękny i oryginalny sposób przekazu” – język wykładów jest, jakże często, wyrafinowany, choć są w nich miejsca, gdy z premedytacją posługuje się kolokwializmami. Zależy mu wtedy na tym, by jego przekonania trafiały do odbiorcy mało obeznanego z materią literacką. Jako interpretator niekonwencjonalny, Nabokov eseista stosuje „różne sposoby rozwijania tematu”, jest w tym mistrzem. Nie ma jednej reguły rządzącej prezentacją danego pisarza, w niektórych przypadkach jest to wprowadzenie do twórczości poprzez zaprezentowanie jego sylwetki, pochodzenia, dorobku literackiego, w innym znowu tekst rozpoczyna się od meritum i analizy dzieła (wykład o Tołstoju). Nabokov nie trzyma się żadnego ustalonego porządku. Bez wątpienia wyznaje eseistyczną wolność.

Michał Głowala w klasycznej już pracy pod tytułem *Próba teorii eseju literackiego* stara się określić istotę gatunku i usystematyzować jego cechy formalne¹²³. Głowala, powołując się na pracę wybitnej znawczyni zagadnienia, Stefanii Skwarczyńskiej, używa wobec eseju pojęcia „literatury stosowanej”, w której celem pierwszoplanowym jest „cel praktyczny”¹²⁴. *Wykłady o literaturze* stworzone zostały bez wątpienia w celu edukacji studentów i wypromowaniu konkretnego typu literatury, co jak mu się wydaje, można uznać za cel praktyczny.

Interesującą cechą wywodu Głowali jest jego rozumienie subiektywizmu charakterystycznego dla eseju. Pierwszy jego typ związany jest ze stosunkiem do odbiorcy i zakłada zaufanie autora wobec czytelnika i dopuszczenie bliżej jego osobowości. Drugi związany jest bezpośrednio ze sposobem wykładu. Do

¹²² Mantajewska przytacza definicję Adorno: „Interpretacja nie może wydobyć niczego, co zarazem nie byłoby winterpretowane. Kryteriami są tu zgodność interpretacji z tekstem, jej wewnętrzna koherencja oraz zawarta w niej siła, zmuszająca składniki podmiotu, by wspólnie przemówiły. Dzięki niej esej zbliża się do samodzielności sztuki, choć przecież różni się od niej swoim medium, pojęciami oraz pretendowaniem do prawdy wolnej od estetycznego pozoru”. Zob. T. Adorno: *Esej jako forma*. [W:] Tegoż: *Sztuka sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Warszawa 1990, s. 80. Cyt za: V. Mantajewska: *Andriej Bieły ...*, s. 42.

¹²³ W. Głowala: *Próba teorii eseju literackiego*, [W:] *Genologia polska*. Warszawa 1983, s. 477 – 495.

¹²⁴ Ibidem.

najistotniejszych cech „sposobu wykładu” Głowala zalicza: „[...] jakość części początkowej, jej stosunek do całości wykładu, jakość części końcowej i jej stosunek do części początkowej” jak również elementy „motywacji” (obecność lub brak argumentów, ich jakość i pochodzenie), „elementy języka i kompozycji”¹²⁵. W pracy Głowali znajdujemy stwierdzenie: „Osobliwość konkluzji polega na tym, że nie jest to podsumowanie omawianych problemów czy wyciągnięcie z nich wniosków”. Pojawia się również kwestia kompozycji otwartej i zamkniętej. Głowala mówi, że „ze względu na samą tematykę eseju pozostaje otwarty, jest zaś zamknięty, gdy patrzymy na całość jako na analizę stosunku autora do przedstawionych problemów”¹²⁶.

Za przykład, dowodzący obecności cech eseju może posłużyć wykład o Gogolu, w którym Nabokov początkowo koncentruje się na tle biograficznym, przedstawia ogólny zarys twórczości pisarza, zajmuje się kwestią ówczesnej krytyki, problemem odbioru literatury, a także analizą poszczególnych utworów. Podobny zabieg kompozycyjny odnajdujemy w pozostałych wykładach, jednak element dominujący bywa różny i w różnych proporcjach się przejawia. Tryb analizy opiera się na szybkim przechodzeniu od tematu do tematu, co w powiązaniu z nielinearnym sposobem wykładu świadczy o „niesystemowości”, wskazanej przez Głowalę jako wyznacznik eseju.

Pozostałe cechy charakterystyczne eseju, które w obfitości znajdujemy u Nabokova, to cytat, pełniący funkcję erystyczną oraz estetyczną i zastosowanie metafory, która ma za zadanie, według Głowali, „odabstrakcyjnić” przedmiot wykładu i działać niesioną przez siebie emocją i nastrojem”. Teoretyk podkreśla mocno „brak granic formalnych w eseju”, co powoduje, że często zakłada „kwalifikację do tego gatunku utworów, które wydają się przynależeć do innych klas”¹²⁷.

Wykłady o literaturze rosyjskiej stanowią ciekawy „teren eksploracji”, prezentują arcyciekawy typ krytyki literackiej, przede wszystkim ze względu na ich nieuchwytność wobec prób klasyfikacyjnych. Nabokov, by przywołać

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem.

przykład polskiego krytyka, wywodzącego się z tej samej epoki, Bruno Schulza działa „na pograniczu kilku szkół interpretacji, syntetyzuje różne podejścia badawcze literatury, używa rozmaitych procedur krytycznoliterackich”¹²⁸.

Wykłady stanowią, jak już wcześniej wspomniałam, hybrydę wypowiedzi krytycznoliterackiej i portretu literackiego, podlegają także zjawisku eseizacji, co sprawia, że określenie ich dominanty staje się niemożliwe i, po prostu, zbędne.

¹²⁸ M. Bartosik. *Bruno Schulz jako krytyk*. Karków 2000, s. 9 – 11.

Rozdział III

Problem wartościowania w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*

Zagadnienie wartości jest jednym z trudniejszych i bardziej skomplikowanych problemów szeroko rozumianej humanistyki, jest nim również, co zrozumiałe, na gruncie badań literackich.

W swoich badaniach nad aksjologią literacką Vladimira Nabokova chciałabym wykorzystać podstawy teoretyczne wypracowane przez dwóch polskich historyków literatury, którzy dokonali szczegółowego oglądu tego zagadnienia. Chodzi, po pierwsze, o koncepcję wartościowania Henryka Markiewicza¹²⁹, a po drugie, tezy postawione przez Michała Głowińskiego¹³⁰. Obydwaj proponują swoje własne paradygmaty aksjologiczne, które ujawniają pewne cechy wspólne. Odwołując się do ich podziałów w obrębie sfery wartościowania, stawiam przed sobą cel określenia zasad oceniania dzieła literackiego obecnych w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*. Nabokov interpretator poszukuje ich przede wszystkim w aspektach, które, według Markiewicza, związane są z „wartościami konstrukcyjnymi”, a przez Głowińskiego określone zostały w ramach „systemu formalnego i ekspresyjnego”¹³¹.

Henryk Markiewicz w swojej klasycznej rozprawie *Wartości i oceny w badaniach literackich* twierdzi, że nie sposób ich usunąć poza granice wiedzy o literaturze. Problem ten, jego zdaniem, najczęściej bywa pomijany – nie tylko przez historyków literatury i badaczy poetyki, ale również przez krytyków, a przyczyny owego zaniechania kryją się w wątpliwościach natury teoretycznej. Podkreślając znaczenie problematyki aksjologicznej i wskazując jednocześnie na trudności w rozpoznaniu kryteriów wartościowania, Głowiński jest przekonany,

¹²⁹ H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1996.

¹³⁰ M. Głowiński: *Ekspresja i empatia*. Kraków 1997, s. 193– 236. O innych koncepcjach wartościowania patrz m.in.: S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich* [W:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Lublin 1992 s. 95– 109; A. Tyszczyk: *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze* [W:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Lublin 1992, s. 137 – 151; K. Rosner: *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*. [W:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Lublin 1992, s. 241 – 251, C. Dutka: *Literatura – badacz i krytyk*. Zielona Góra 2000, M. Gołaszewska: *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*. Warszawa 1963.

¹³¹ M. Głowiński: *Wartościowanie...*, s. 209 – 216.

że, zwłaszcza dla historyka krytyki literackiej, „sprawa wartościowania ma znaczenie podstawowe już z tego nader prostego powodu, że bez formułowania ocen nie ma krytyki, że należy ono do jej niekwestionowanych obowiązków czy – jeśli kto woli – przywilejów”¹³².

Osobny przypadek w badaniach nad wartością stanowią dzieła nowatorskie, które „rozszerzają wrażliwość odbiorcy”. Dlatego też wszelkie normy literackie, jak zauważa Markiewicz, są ograniczone, gdyż nie są w stanie „przewidywać nowych jakości wartościowych”¹³³.

Odpowiadając na pytanie o sfery wartości przynależne dziełom literackim, Henryk Markiewicz wymienia na początek wartości konstrukcyjne, których kategorią podstawową jest zasada „jednolitości w różnorodności”. Krytycy, którzy uważają wartości konstrukcyjne za najważniejszą sferę wartości literackich, są świadomi trudności wskazanych przez Markiewicza.

Podobne wątpliwości wywołuje opisywana przez Markiewicza sfera wartości obrazowych. Badacz skłania się do rozumienia obrazowości jako „zdolności całości znaczeniowych zawartych w utworze literackim do wywołania przedstawień wyobrażeniowych”¹³⁴, lecz tylko w wypadku wyraźnego jakościowo i ilościowo występowania tej właściwości możliwa jest konstatacja wartości dzieła¹³⁵.

Analiza obrazowości utworu, daje, z kolei, możliwość wyodrębnienia wartości emotywnych, których istota polega na tym, że niektóre postacie czy sytuacje w dziele literackim są w stanie wywołać względem siebie „swoiste uczucia oceniające”. Wartości te zaliczane są tradycyjnie do wartości estetycznych¹³⁶.

Kolejna sfera wartości wywołująca, zdaniem Markiewicza, kontrowersje wśród teoretyków literatury i estetyków, to sfera wartości poznawczo–oceniających i postulatywnych. Badacz popiera pogląd, według którego „treść poznawczo–oceniająca i postulatywna literatury ma charakter swoisty, a

¹³² H. Markiewicz: *Wartości i oceny...*, s. 313 – 320.

¹³³ Ibidem, s. 10.

¹³⁴ Ibidem, s. 11.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

zatem może być swoistą wartością literacką i wartościowanie jej jest integralną częścią wartościowania literackiego”. Markiewicz podkreśla relacje i zależności pomiędzy poszczególnymi wartościami – „wartości poznawcze i postulatyczne są uzależnione od występowania w utworze wartości konstrukcyjnych i obrazowych”, swoim zakresem „krzyżują się z wartościami emotywnymi”. Aprobowana jest teza, według której, „za miarę wartości utworu przyjmuje się właśnie jego wieloznaczność warunkującą długotrwałą „wydajność interpretacyjną”¹³⁷.

W końcowej części swoich rozważań Markiewicz zajmuje się kwestią oryginalności w wartościowaniu dzieła literackiego, która zawsze jest uwzględniana w ocenie literackiej, lecz której, zdaniem badacza, nie można uznać za wartość samą w sobie, jednakże „pewne jej minimum jest warunkiem ukonstytuowania się wartości, wysoki jej stopień wartości te potęguje”¹³⁸.

Michał Głowiński, autor książki *Krytyka i empatia*, szczególnie interesującej ze względu na fakt, że poświęcona jest zagadnieniu krytyki, poza rozważaniami dotyczącymi ontologii oceny i analizy aksjologii historycznej, stara się wyznaczyć granice demarkacyjne pomiędzy różnymi typami ocen stosowanych w krytyce literackiej. Głowiński dokonuje ustaleń na materiale polskiej krytyki modernistycznej, podkreślając znaczenie problematyki aksjologii i twierdząc, że „dzieło literackie rodzi się i funkcjonuje w pewnym systemie wartości i zawsze w jakimś stosunku do niego pozostaje”¹³⁹. Autor prezentuje trzy systemy wartościowania, zakładając, że „wartościowanie w krytyce literackiej odwołuje się do trzech wyodrębnionych systemów myślenia o literaturze, do trzech zasadniczo różniących się sposobów ujmowania dzieła literackiego i wyznaczania tego, co decydować ma o jego istocie”¹⁴⁰. Głowiński zastrzega jednak, że nie można traktować tego podziału jako typologii, gdyż kryteria, którymi się posłużył do dokonania podziału na poszczególne systemy, są niejednorodne. Podział zawiera: system formalno-modelowy, który

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ M. Głowiński: *Wartościowanie...*, s. 193 – 236.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 197.

zakłada, że dzieło powinno spełniać ustalone standardy w postaci określonych norm. W sferze wartościowania jest modelem dominującym w analizowanych wykładach. Nabokov, jak już wspomniałam przywiązuje ogromną wagę do aspektów formalnych dzieła literackiego, ta sfera utworu interesuje go nieskończenie bardziej niż wymowa ideologiczna. Tematyka zdaje się mieć niewielkie znaczenie. Krytyk postrzega wartość przede wszystkim w sposobie kreowania świata przedstawionego, umiejętności i bogactwie wykorzystania środków stylistycznych; to one tworzą całkowicie nową rzeczywistość.

Kolejne systemy wartościowania wyodrębnione przez Głowińskiego to system mimetyczny, który opiera się na przekonaniu, że dzieło literackie w pewien sposób „naśladuje, odtwarza i odbija świat zewnętrzny” i system ekspresyjny, który „wynika z wiary, że dzieło literackie stanowi wyraz tworzącej jednostki, że ten właśnie jego aspekt jest najważniejszy i dominuje nad pozostałymi¹⁴¹”. Głowiński podkreśla, że w wypadku systemu ekspresyjnego najważniejszy jest aspekt podmiotowy, który „stanowi przekaz jedyne w swoim rodzaju i niepowtarzalnego „ja” autorskiego¹⁴²”.

Istotnym zagadnieniem, poruszonym przez Głowińskiego jest problem jedności dzieła i autora. Badacz twierdzi, że artefakt i jego kreator stanowią dla krytycznego oglądu spójną całość, a krytyka sama w sobie daje prawo oceniania i jednego, i drugiego. Krytyk, oceniając dzieło, jak twierdzi Głowiński, „bezpośrednio ocenia autora; mówiąc o autorze i jego twórczych czynnościach, wypowiada się także o ich wytworze”¹⁴³.

Nabokov idealnie wpisuje się w paradygmat proponowany przez Głowińskiego. Autor *Lolity*, analizując wybrane utwory, podkreśla zawsze sytuacje, w których interesujące go fragmenty wskazują na możliwości twórcze pisarza, poszukuje wartości, które świadczą o oryginalności talentu literackiego czy wręcz „geniuszu”.

¹⁴¹ Ibidem, s. 198.

¹⁴² Głowiński uściśla, że obecność systemu formalno-modelowego w wypowiedziach krytycznych przejawiała się w postaci stworzenia na przykład normy powieści dobrze skonstruowanej, krytycy uważali, że pisarska osobowość wyrażana jest przez konstrukcję dzieła. Ibidem, s. 198.

¹⁴³ M. Głowiński: *Wartościowanie...*

W *Wykładach* obowiązuje, generalnie, zasada oceniania artefaktu wraz z jego kreatorem. Nabokov zakłada, że dzieło literackie jest wytworem „ja” pisarskiego. Podmiot krytyczny w jego wypowiedziach występuje w pierwszej osobie i zazwyczaj eksplicytnie formułuje swoją opinię¹⁴⁴.

Kolejne kryterium zaproponowane przez Głowińskiego – mimetyczne nie odgrywa znaczącej roli w modelu krytycznym Nabokova, funkcja mimetyczna w jego tekstach jest drugorzędna. Z założenia Głowińskiego wynika, że w systemie mimetycznym dzieło literackie powinno naśladować i odtwarzać świat zewnętrzny. Nabokov jest zwolennikiem kreowania zupełnie nowej rzeczywistości, stanowczo sprzeciwia się poszukiwaniu faktów realioznawczych w utworze. Niemniej jednak w jego wypowiedziach można odnaleźć analizy, w których odnotowuje, zazwyczaj zdawkowo, tę umiejętność. Nabokov nie poszukuje tylko elementów wizualnych, ale również efektów zmysłowych związanych z percepcją węchową czy słuchową. Prezentacja szczegółów interesuje go do tego stopnia, że aby pokazać zdolność w przedstawieniu efektów wizualnych, próbuje na podstawie wybranych opisów odtworzyć wnętrza pomieszczeń lub stroje bohaterów, rysując je.

Autor *Krytyki i empatii* wprowadza podział wartościowania na bezpośrednie i pośrednie. Zasadniczą kwestię dla struktury dyskursu krytycznego stanowi postawa podmiotu. Według Głowińskiego:

Pozycja, z jakiej krytyk [młodopolski – podkr. M.K.] przemawiał, czasem wskazywana bezpośrednio, ale też – chyba częściej – w żaden sposób nie werbalizowana, stawała się jedną z postaw systemu wartości, jaki w danym tekście obowiązywał¹⁴⁵.

Co więcej, podmiot krytyczny stawał się „wyrazicielem i nosicielem pewnych reguł wartościowania”. Jednym z charakterystycznych stylów w perspektywie krytycznej jest styl „hiperboliczny”, w sposób szczególny odzwierciedlający upodobania literackie i językowe krytyka¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Por.: M. Głowiński: *Wartościowanie...*, s. 209 - 213.

¹⁴⁵ M. Głowala: *Krytyka i empatia...* s. 209

¹⁴⁶ Ibidem.

Wypowiedzi Nabokova ujawniają pewne cechy stylu hiperbolicznego, w ujęciu Głowińskiego; stosuje je, aby podnieść wartość danego utworu lub przeciwnie, zdyskredytować dzieło, jednocześnie podkreślając aprioryczność swoich sądów. W *Wykładach o literaturze rosyjskiej* pojawiają się autorskie tezy Nabokova, negujące konkurencyjne osiągnięcia interpretatorskie. Na przykład, analizując opowiadanie Tolstoja *Śmierć Iwana Iljicza*, twierdzi: „A teraz moja pierwsza teza: opowiadanie Tolstoja nie jest tak naprawdę historią śmierci Iwana, ale historią jego życia” (s. 304).

Impulsem do budowania własnych oryginalnych interpretacji jest utarte przekonanie, z którym Nabokov podejmuje dyskurs, by je zanegować, a następnie zaprezentować słuszność swoich konstatacji. O twórczości Iwana Turgieniewa twierdzi, na przykład:

Он не великий писатель, хотя и очень милый. Он никогда не поднимался до высот «Мадам Бовари», и причислять Тургенева и Флобера к одному литературному направлению – явное заблуждение. Ни его готовность взяться за любую модную общественную идею, ни банальный сюжет (всегда примитивнейший) невозможно сравнить с суровым искусством Флобера (s. 103).

W poszukiwaniu elementów portretu krytycznego wykorzystam model proponowany przez Głowińskiego, typ wypowiedzi o „całej twórczości danego pisarza lub dużej jej części, zmierzający do wydobycia z niej cech uznanych za najbardziej charakterystyczne i indywidualne¹⁴⁷”.

Inspirujący materiał, dotyczący interesującego mnie zagadnienia przedstawia Stefan Sawicki, który wyznacza trzy kręgi zainteresowań w badaniach literackich nad problematyką aksjologiczną: „Można opisywać i interpretować wartości w różny sposób ujawniane w literaturze, poznawać wartość literatury oraz badać literaturę jako wartość „dla”. Ujawnianie się wartości w

¹⁴⁷ Ibidem. Według badacza, aksjologicznym punktem wyjścia do portretu krytycznego, był fakt zastosowania tego typu wypowiedzi krytycznej tylko do opisu pisarza, który uznawany był za wybitnego bez konieczności motywacji takiego wyboru. Charakterystycznym elementem portretu krytycznego jest pozytywne wartościowanie. Jednak w procesie pozytywnego wartościowania mogły się pojawić zarzuty krytyka wobec pisarza, a nawet polemika. Tego rodzaju aksjologiczne punkty wyjścia, zdaniem Głowińskiego, stanowią istotę całego gatunku.

literaturze przejawia się w „immanentnym świecie wartości¹⁴⁸” – Sawicki wspomina o „aksjologicznie nacechowanych poszczególnych elementach strukturalnych oraz wartościach przez utwór ewokowanych”¹⁴⁹. Drugi krąg problematyki, wymieniony przez Sawickiego, to wartość dzieła, która oznacza „poszukiwanie kryteriów oceny”. Badacz wyróżnia dwie grupy kryteriów, które ustalane są w drodze teoretycznej analizy dzieła z jednej strony, z drugiej – badania nad mechanizmem recepcji lub „społecznego kreowania arcydzieł”. Przedstawiając kryteria oceny, Sawicki wychodzi z założenia, że wartość dzieła jako całości uwarunkowana jest trwałymi obiektywnymi relacjami. Pierwsza z nich ma charakter „kategorialny”, w której kategoria rodzaju i gatunku staje się niewystarczająca, pojawiają się pytania o istotę literatury. W tym wypadku niezbędna dla wyznaczenia metod oceny dzieła literackiego staje się teoria dzieła literackiego. Poszukując wartości dzieła literackiego, badacz wskazuje na znaczenie ewokacyjności i konstatuje, że: „dzieło literackie jest tym bardziej wartościowe, im pełniej realizuje imperatyw ewokacji¹⁵⁰”. Druga relacja, określana jako relacja „idiograficzna” związana jest ściśle ze stopniem realizacji „indywidualnej koncepcji” dzieła. Ocena artefaktu powinna odbywać się na podstawie analizy całości „poprzez analizę wszystkich jego elementów i aspektów”. Trzecia relacja, „antropologiczna” ogniskuje swoje zainteresowanie na pierwiastku „ludzkości”. Jego wartość mierzona jest na podstawie przesłania człowieka do człowieka im bardziej dzieło jest „ludzkie” tym bardziej wartościowe. Transcendencja pozwalająca zbliżyć się do tego co „poza” człowiekiem, jak również zajrzeć w „głęb siebie” stanowi o dojrzałości aksjologicznej i wartości dzieła¹⁵¹.

Trzeci krąg problematyki aksjologicznej w badaniach literackich, zajmuje, według Sawickiego, zagadnienie „literatura jako wartość „dla””. Mowa tu o wartościach literatury dla „społeczeństwa, pokolenia, wybitnego twórcy kultury”. Sawicki zakłada, że wartości te realizują się w sferach, na przykład, świadomości

¹⁴⁸ S. Sawicki: *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*. [W:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze: studia*. Pod red. S. Sawickiego, A. Tyszczyka. Lublin, 1992, s. 95 – 110.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem.

patriotycznej, wrażliwości na sprawy społeczne, doświadczenia „metafizycznego”¹⁵².

Proces wartościowania nie ogranicza się, jak wiadomo, do ocen jedynie pozytywnych, możliwa jest również kwalifikacja negatywna¹⁵³. Andrzej Tyszczyk, podkreślając kwestię wartości nacechowanej dodatnio i kojarzonej głównie z aspektem pozytywnym, proponuje zastosowanie terminu „wartość” jedynie w znaczeniu dodatnim, wyszukując w przedmiocie tylko takich właściwości, które ugruntowują jego „pozytywną kwalifikację aksjologiczną”¹⁵⁴. Natomiast dla „stanów będących podstawą negatywnej kwalifikacji” badacz proponuje zastosowania terminu „antywartość”. Analizując pojęcie antywartości Tyszczyk wyodrębnia cztery jej odmiany. Jako pierwszą wymienia wartość negatywną będącą przeciwieństwem wartości pozytywnej. Druga odmiana pojęcia wartości negatywnej to taka, która charakteryzuje się „brakiem wartości pozytywnej”. Trzecia odmiana antywartości zdefiniowana jest jako „pozorna wartość pozytywna”. Autonomiczność poszczególnych aspektów, zdaniem Tyszczyka, pozwala krytykowi akcentować wybrany utwór w dowolny sposób. Ważną rolę odgrywają również oczekiwania odbiorcy, który może być zainteresowany stroną artystyczną, techniczną, warsztatową czy konceptualną literatury¹⁵⁵.

Katarzyna Rosner projektuje odmienny sposób obcowania z tekstem literackim z perspektywy hermeneutyki, charakteryzując najważniejsze modele interpretacyjne wypracowane przez tradycję: psychologiczny, historyczny i immanentny¹⁵⁶. Uczona przeciwstawia im hermeneutyczne pojmowania wartościowania. Model psychologiczny zakłada obcowanie z tekstem jako obcowanie z autorem. Utwór utożsamiany jest z ekspresją twórcy, dzięki któremu możliwe staje się dotarcie do autora i jego intencji. Koncepcje modelu

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Zdaniem wielu badaczy termin „wartość negatywna” klóci się z semantyką słowa „wartość”, które implikuje cechy dodatnie i wywołuje potoczne asocjacje nacechowane pozytywnie.

¹⁵⁴ A. Tyszczyk: *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*. [W:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze: studia*, pod red. S. Sawickiego, A. Tyszczyka. Lublin 1992, s. 137 – 152.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ K. Rosner: *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*. [W:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, Lublin 1992, s. 241 – 252.

psychologicznego akcentują „wyjątkowy charakter procesu twórczego, operują pojęciem geniuszu czy talentu” , niezwykle ważny w Nabokovowskiej recepcji tekstu.

Dla modelu historycznego największe znaczenie ma „osadzenie utworu w historii, konfrontacja z innymi tekstami z tej samej epoki”. Tekst traktowany jest w wypadku modelu historycznego jako „źródło wiedzy o epoce, którą reprezentuje i której stanowi świadectwo¹⁵⁷”. Ten model jest obcy Nabokowowi-krytykowi, natomiast model immanentny traktujący tekst jak strukturę znaczącą, w której „raz napisany tekst żyje własnym życiem”, jest modelem bliskim idiomowi krytycznemu autora *Ady*. Interpretator ma za zadanie rekonstrukcję autonomicznej struktury utworu, gdzie strukturalna autonomiczność rozumiana jest jako relacja poszczególnych elementów do innych elementów samej struktury tekstowej.

W postawie hermeneutycznej, zdaniem badaczki, „znaczenie nie jest dane, gotowe, lecz powstaje w toku interpretacji, w wyniku fuzji zachodzącej między horyzontem tekstu i horyzontem czytelnika¹⁵⁸”. Hermeneutyczne rozumienie kultury stoi w opozycji do panującego powszechnie w kulturze europejskiej „technicznego stosunku do świata, nastawienia na jego opanowanie i zawładnięcie nim”. Rosner konstatuje, że „za modelem hermeneutycznym kryje się wiara, że obcowanie ze sztuką może nas zmienić, poszerzyć naszą wiedzę o sobie i możliwościach ludzkiej egzystencji”¹⁵⁹. Podobne tezy odnajdujemy w tekstach krytycznych autora *Pnina*.

Role i sposoby wartościowania w sposób nowatorski traktuje Czesław Dutka w swoim rozdziale *Spory o model literaturoznawstwa i krytyki*¹⁶⁰. Dutka cytuje krytyków, którzy odcinają się od krytyki przedmiotowej i programowo

¹⁵⁷ Ibidem, s. 242.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 245.

¹⁵⁹ Nieco inny paradygmat aksjologiczny prezentuje Mieczysław Porębski w artykule *Krytycy i metoda*, gdzie wyróżnia trzy grupy funkcji krytyka. Do grupy pierwszej zalicza: widzieć, słyszeć, czytać. Krytyk powinien być wszechwidzący, „widzieć nigdy jeszcze nie widziane w tym, co jeszcze nie widziane i ona odwrót – już widziane w tym, co jeszcze nie widziane”. W tej sytuacji krytyk ujawnia się w roli demistyfikatora. Funkcja drugiego stopnia, o której mówi Porębski, to: pokazywać, mówić, pisać – *faire voir, faire écounter, faire, lire* czyli sprawiać, by widziano, sprawiać by słuchano, sprawiać by czytano. Do funkcji trzeciego stopnia należą: sprawiać, by sprawiano, że się widzi, sprawiać, by sprawiano, że się słyszy, sprawiać, by sprawiano, że się czyta. Funkcja ta uaktywnia metodę ustawicznego prowokowania, jak twierdzi badacz, prowokowania po to, żeby obudzić powołanie – powołanie krytyka.

¹⁶⁰ C. Dutka: *Literatura – badacz i krytyk*. Zielona Góra 2000, s. 85.

subiektywnej, potępiają „mechanistyczne” literaturoznawstwo. Ważnym punktem w rozważaniach wymienionych krytyków jest przesunięcie kryteriów prawdziwości ocen w sferę etyki krytyka; jak twierdzi Dutka, „odtąd ideałem dla nich będzie postawa wartościująca, nie zaś rola sprawozdawcy¹⁶¹”. Dutka wskazuje przy tym na typ krytyka, który potrafi łączyć w sobie „postawę badacza i estety”. Krytyk spełniający te wymogi:

Winien ogarniać poznaniem nie tylko twórcę, lecz nade wszystko dzieło pojęte jako konstrukcja intelektualna i emocjonalna, a następnie przedzierać się przez mechanizm konstrukcyjny wytworu poprzez interpretację i obudzoną wrażliwość. Ponieważ metodę podejścia analitycznego narzuca dzieło, żądające przy otwarciu wielu tropów i kluczy, musi je łączyć spajająca i zawsze rozumna myśl krytyka¹⁶².

Jak zauważa Maria Gołaszewska, krytyka literacka posługuje się pojęciami oceny i kryterium w sposób wieloznaczny. Zdaniem Gołaszewskiej najczęściej w pracach krytycznoliterackich nie występują bezpośrednio użyte terminy „ocena”, „kryterium” „wartość estetyczna”¹⁶³.

Każdy kontakt z dziełem literackim pociąga za sobą wydanie oceny, i, jak sądzi Gołaszewska, „rodzaj tych ocen wytycza zazwyczaj kierunek dalszych zamierzeń poznawczych wobec ocenianego dzieła¹⁶⁴”. Gołaszewska podaje definicję interesującego nas pojęcia, twierdzi, że „ocena jest przyznaniem wartości indywidualnemu przedmiotowi, wartości, która wywołuje w oceniającym specyficzne uczucia aprobaty czy dezaprobaty, uznania – ewentualnie sprzeciwu, potępienia”¹⁶⁵. Zdaniem badaczki, wartość jest zwykle ukryta i zadaniem oceniającego jest jej odkrycie, umożliwiające w następstwie recepcji wzbudzenie „różnych przeżyć tak emocjonalnej, jak intelektualnej lub pożądaniowej natury”. Ocenie, zdaniem Gołaszewskiej, towarzyszą „orzeczniki oceniające” (które stanowią jednak uzupełnienie opisu przedmiotu). W formie oceny może pojawić się również stan emocjonalny wywołany lekturą, w tym wypadku

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ M. Gołaszewska: *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*. Warszawa 1963, s. 179 – 243.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

badaczka mówi o „wypowiedzi opisującej własne przeżycia”, równoznacznej „ocenie pozornej”¹⁶⁶.

Nabokov zarówno w swojej twórczości prozatorskiej jak i krytycznoliterackiej odżegnywał się od jakichkolwiek schematów czy standardów. Perspektywę aksjologiczną Nabokova krytyka, ujawnioną w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*, wyznacza, przede wszystkim, bogactwo i oryginalność rozwiązań artystycznych, których poszukuje w wybranych przez siebie utworach. Kryteria wartościowania stosowane wobec analizowanego dzieła konstytuują się jako uogólnienie doświadczeń pisarskich autora *Lolity*, jego własnej estetyki; na tę oczywistą prawidłowość zwracają uwagę wszyscy komentatorzy dorobku (krytycznego) Nabokova. Dlatego, co zrozumiałe, permanentnie przeciwstawia się on „demagogicznym” autorom podręczników i nieodpowiedzialnym krytykom, zdecydowanie odrzucając rozpowszechnioną, jego zdaniem, tezę o „prostocie” jako źródle wszelkich wartości:

Возможно, и даже наверняка, вам попадались чудовищные учебники, написанные не педагогами, а демагогами – людьми, которые разглагольствуют о книге, вместо того чтобы раскрыть ее душу. Вероятно, они уже втолковали вам, что главная цель великого писателя и, конечно же, главный ключ к его гению – простота. Предатели, а не преподаватели. (...) Запомните: «простота» – это вздор, чушь. Всякий великий художник сложен (s. 309).

Twórczość Nabokova wskazuje na niechęć pisarza do literackich programów, antymoralistyczną i antyfilozoficzną postawę, które w jego twórczości krytycznoliterackiej miały istotny wpływ na oceny stawiane poszczególnym autorom. Niepowtarzalność jego wywodu ma wiele wspólnego z jego postawą pisarską, którą wyznaczała, dążenie do wyłamania się ze wszelkich kanonów, zrzucenie jarzma schematów, negacja standardów literackich.

Nabokov stwarza swój własny, trudny do zdefiniowania, paradygmat aksjologiczny, który stosuje wobec wszystkich wybranych do analizy pisarzy, a poczucie własnego geniuszu literackiego pozwala mu wystawiać wielkim twórcom literatury surowe oceny. Krytyk pozostaje w opozycji do ogólnie

¹⁶⁶ Ibidem.

przyjętych ocen, kanonów: „Wielu uznanych autorów dla mnie nie istnieje. Ich nazwiska wyryte są na nagrobkach pustych grobów, ich książki to kukły”¹⁶⁷.

Opinie formułowane w trakcie procesu czytania nie podlegają systematyzacji, nie towarzyszą im również zabiegi justyfikacyjne, brak im najczęściej osadzenia w szerszym kontekście historycznoliterackim, społecznym itp. Autor *Pnina*, uznający oryginalność za wyznacznik wartości dzieła, daleki jest od propagowania stereotypów, w jego wypadku mamy do czynienia z jawną negacją zastanych odczytań dzieła literackiego.

Zjawisko oceniania artefaktu wraz z jego twórcą jest powszechnie stosowane w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*. Nabokov zakłada, że dzieło literackie jest wytworem „ja” pisarskiego, na podstawie interpretacji utworów sporządza szczegółową charakterystykę artystyczną pisarza, odsłaniając, przede wszystkim, chwytły potwierdzające geniusz literacki lub jego brak, na podstawie których dokonuje później oceny twórczości i umiejętności artystycznych autora, wskazując na wartości, które należy kontynuować i promować.

Próba odnalezienia w *Wykładach o literaturze rosyjskiej* przykładów wartościowania pośredniego i bezpośredniego doprowadza do odkrycia elementów charakterystycznych dla obu z nich. W zależności od omawianego utworu zajmuje pozycję podmiotu krytycznego, występującego w pierwszej osobie i eksplicytnie wyraża swoją ocenę. Gdy stara się zachować dystans wobec analizowanych dzieł, stosuje wartościowanie pośrednie i jego oceny formułowane są za pomocą różnych procedur krytycznych. Jego oceny mają jednakże w większości charakter bezpośredni, zawierają najczęściej leksykę ekspresywną. Przykład takich działań pojawia się w wykładzie o Czechowie, kiedy Nabokov dokonuje porównania dyskredytującego Maksyma Gorkiego:

Одно дело – настоящий художник, как Чехов, совсем другое – какой-нибудь моралист вроде Горького, из числа тех наивных и неугомонных русских интеллигентов, которые считали, что стоит проявить по отношению к несчастному, полудикому, загадочному мужику хоть немного доброты и терпения – и мир преобразится. (s. 317)

¹⁶⁷ V. Nabokov: *Wykłady o literaturze...*, s. 89

Nabokov nie ogranicza swoich krytycznych uwag wobec krytyki literackiej, problem błędnego, jego zdaniem, rozumienia literatury sięga głębiej. Uważa, że „edukacja literacka” większości czytelników bazuje na utartych przekonaniach nie tylko badaczy, ale również nauczycieli zajmujących się literaturą profesjonalnie, co prowadzi do zniekształceń i zakłóceń interpretacyjnych podczas lektury wielkich dzieł literackich. Jego oceny wykraczają poza uniwersyteckie kanony, które wywierają bezpośredni wpływ na kreowanie i promowanie systemu aksjologicznego przez zarówno krytyków, jak i końcowych odbiorców – czytelników. Za pomocą bezpośrednich zwrotów do czytelnika, formułuje swoją krytykę działalności pedagogicznej, która wpływa destrukcyjnie na propagowanie wielkiej literatury.

Jak już stwierdziłam na wstępie niniejszego rozdziału, w swoich próbach określenia metod wartościowania literackiego w tekstach krytycznych Nabokova wykorzystam, przede wszystkim, ustalenia Henryka Markiewicza i Michała Głowińskiego, którzy proponują dwie różniące się od siebie koncepcje, posiadające jednakże wiele cech wspólnych.

Wartości konstrukcyjne

Autor *Ady* odnajduje przyjemność w stawianiu znaku równości między wartością dzieła i jego wartościami konstrukcyjnymi. Wszystkie „arcydzieła literatury”, jego zdaniem, stanowią fenomen językowy, a nie ideologiczny. Stąd też najczęściej poszukuje wartości dzieła w sferze języka.

Istotnym czynnikiem umożliwiającym odkrycie wartości dzieł Gogola, zdaniem Nabokova, jest wyobraźnia czytelnicza, która musi nadążać za nadludzką wyobraźnią pisarza. Aby ocenić prawdziwą tej twórczości należy:

Для того чтобы по достоинству его оценить, надо произвести нечто вроде умственного сальто, отвергнуть привычную шкалу литературных ценностей и последовать за автором по пути его сверхчеловеческого воображения. Мир Гоголя сродни таким концепциям в современной физике, как «Вселенная – гармошка» или

«Вселенная – взрыв»; он не похож на спокойно вращавшиеся, подобно часовому механизму, миры прошлого века. В литературном стиле есть своя кривизна, как и в пространстве, но немногим из русских читателей хочется нырнуть стремглав в гоголевский магический хаос (s. 89).

Pisarstwo Gogoła spełnia z naddatkiem niezwykle wysokie wymagania Nabokova krytyka; genialny esej mu poświęcony, wyraźnie odrębny na tle pozostałych wykładów, jest peanem na cześć wartości konstrukcyjnych¹⁶⁸; forma, konstrukcja, ekspresja stanowią główny przedmiot oceny, decydują o miejscu dzieła w galerii sławy. Pisarz często podkreśla walory kompozycji omawianego utworu, wysoko ocenia innowacyjne posługiwanie się środkami stylistycznymi. Niezwykle istotną rolę wśród preferowanych przez Nabokova cech utworu pełni umiejętność kreowania szczegółu [*деталь*]. To, w jego rozumieniu, jeden z najważniejszych aspektów literatury pięknej; szczegół to twórca sensu, źródło nieustających zachwytów Nabokova czytelnika i krytyka, których dostarczają mu zwłaszcza dwaj geniusze – Nikołaj Gogol i Lew Tołstoj. W twórczości autora *Wojny i pokoju* dostrzega niepowtarzalnie realizowaną zależność pomiędzy „genialnym stylem” i „frapującymi szczegółami” i owa zależność wyznacza wyjątkowe miejsce pisarza wśród największych, na równi z „boskim” Gogolem:

Но мы должны обратить внимание не на идеи. В конце концов необходимо иметь в виду, что идеи в литературе не так важны, как образы и магия стиля. Нас интересует в данном случае не то, что думал Левин или сам Лев Николаевич, а букашка, так изящно обозначившая поворот, изгиб, движение мысли. [...] но давайте вновь посмотрим на образы, предоставив идеям карабкаться друг на друга как им угодно. Слово, выражение, образ – вот истинное назначение литературы. Но не идеи (s. 248).

Fabula *Rewizora*, podobnie jak wszystkie Gogolowskie fabuły, nie ma żadnego znaczenia. Prawdziwa „historia” rozgrywa się na płaszczyźnie stylu, «во внутренней структуре этого трансцендентального анекдота» (mowa o *Szynelu*), który ową transcendentalność osiąga za pomocą chwytów

¹⁶⁸ H. Markiewicz: *Wartości i oceny...*, s. 320.

kompozycyjno – stylistycznych («Потусторонний мир и есть подлинное царство Гоголя», s. 66). Tak też dzieje się w *Martwych duszach*, które traktowane są przez interpretatora jako pozbawione jakiegokolwiek przesłania społecznego, za to zbudowane na fundamencie konceptu metafizycznego (Cziczikow to wysłannik piekieł), który autor eseju ceni najwyżej, i który kreowany jest w sposób jedyny w swoim rodzaju za pomocą stylu. Dlatego, na przykład, partie zamykające powieść i będące popisem Gogoła stylisty to, według Nabokova, jedynie «скороговорка фокусника, отвлекающего внимание зрителей, чтобы дать исчезнуть предмету, а предмет в данном случае – Чичиков» (s. 105) – reprezentant sił nieczystych.

Zarówno piewca mądrej równowagi Aleksander Puszkina, jak i „przyziemny” Tołstoj potrafili czasem, zdaniem Nabokova, dotknąć irracjonalnej strony rzeczywistości, ale żaden z nich nie mógł się równać z Gogolem:

[...] у всех у них бывали минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл заслуживающий этой внезапной точки зрения. Но у Гоголя такие сдвиги – самая основа его искусства (s.124).

Właśnie te: «разрывы невинных с виду фраз», «провалы и зияния в ткани гоголевского стиля», «затемнение фразы» (s. 124, 126), czyli, upraszczając sens poetyckich określeń, wszelkie, czasem ledwie zauważalne odstępstwa od poprawności językowej są odpowiedzialne za „przesunięcie” [смещение], usunięcie na drugi plan wymiaru rzeczywistości, który Nabokov określał jako „racjonalny”:

Но творческое прочтение повести Гоголя открывает, что там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица, например слова «даже» и «почти», вписаны так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком; или же период, который начинается в несвязной, разговорной манере, вдруг сходит с рельсов и сворачивает в нечто иррациональное, где ему, в сущности, и место; или так же внезапно распахивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой,

похожей на скороговорку фокусника, которая так характерна для стиля Гоголя (s. 125 – 126).

Fragment powyższych rozważań kończy podsumowanie, które zabrzmia wielokrotnie w wypowiedziach Nabokova. O odpowiedzialności krytyki, którą nazywa społeczno – polityczną (Wissarion Bieliński i jego kontynuatorzy, rewolucyjni demokraci), krytyki, która narzuciła czytelnikom Gogola „jedynie słuszne” wyobrażenie o tzw. realizmie krytycznym. Z całą stanowczością przeciwstawia jej własny pogląd:

На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятиями в адрес власть имущих. Она обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей (s. 130).

Chodzi więc o metafizykę, na pewno nie o psychologizm. Nabokov może wprawdzie przyznać, że Dostojewski to «великий правдоискатель, гениальный исследователь больной человеческой души», ale nie geniusz, bo tworzy: «[...] слишком поспешно, без всякого чувства меры и гармонии» (s. 211); dodajmy: bo tylko geniusze potrafią osiągnąć najwyższy stopień wtajemniczenia w istotę rzeczywistości, dotknąć tego co ponadzmysłowe, być rewelatorem „światów możliwych”.

Interpretacja sztuki pisarskiej Gogola stanowi najwyższy przejaw wynalazczości, inwencji Nabokova „wykładowcy”¹⁶⁹. Znajduje on dla tej twórczości odpowiedniki w koncepcjach teoretycznych w dziedzinie fizyki (idea zakrzywienia przestrzeni stosuje się także do literatury, zakrzywienie stylu istnieje na jego podobieństwo); proza Gogola, w jego przekonaniu, ma co najmniej cztery wymiary, można ją zestawiać z nieeuklidesową matematyką

¹⁶⁹ Z Czechowowskiej uwagi o strzelbie, która, pojawiwszy się w pierwszym akcie, musi wystrzelić w ostatnim, Nabokov wywodzi zaskakującą myśl, iż strzelby Gogola wiszą w powietrzu i nie strzelają. A. Illuszyn uważa, że ten koncept interpretacyjny o „niestrzelających strzelbach”, o powstających z nicości i w nicość powracających fantomach Gogola to najbardziej interesujące pomysły Nabokova. Zob. А.Илюшин: [Рец.] В. Набоков: *Лекции по русской литературе*. Москва 1996. „Philologica” 1996, nr 5/7, s. 381 – 392. <http://www.rvb.ru/philologica/03/03nabokov.htm>. [Data dostępu: 12. 09. 2009]

Łobaczewskiego, poprzednika Einsteina – u pisarza przyjmują one „naturalną postać”.

Powieści Iwana Turgieniewa pozwalają na charakterystykę nie tyle umiejętności kompozycyjnych, co grzechów konstrukcyjnych, jakich dopuszcza się pisarz (skądinąd „pierwszorzędny artysta”) w swoich powieściach. Nie udaje mu się, ważna dla Nabokova i podziwiana u innych, na przykład u Flauberta, trudna sztuka przechodzenia od jednego tematu do drugiego, którą to sztukę pisarz umieszczał wśród bezsprzecznych zalet każdej wybitnej twórczości. Epitety: „tradycyjny”, „elementarny”, „stereotypowy” towarzyszą opisowi chwytów kompozycyjnych autora *Nowizny*; Nabokov posuwa się nawet do określenia „prymitywne chwytły” (chodzi o podsłuchiwanie jako sposób ujawniania poglądów bohatera). Turgieniew jest mistrzem szczegółu, nie kompozycji i to stanowi jego wkład do skarbnicy literatury rosyjskiej:

Все детали просто восхитительны, а описание воспалившегося глаза – настоящее произведение искусства; но композиция слабая, и весь абзац, завершающий эту сцену, неудачный и ничем не выдающийся (s. 155).

Autor *Lolity* zwraca uwagę czytelników na elementy, które, jego zdaniem, stanowią przedmiot aprobaty lub negacji, na przykład, analizując *Ojców i dzieci* Turgieniewa na przemian krytykuje i zachwycą się zabiegami pisarza, po raz kolejny ujawnia swoją inklinację do wyszukiwania szczegółów.

Pojawia się jednak kolejny sprzeciw wobec utartych kanonów poetyki realizmu. Nabokov w tym wypadku krytykuje zabiegi Turgieniewa, dodatkowo falsyfikując średnią ocenę czytelników.

Nabokov nie akceptuje schematycznej kompozycji, na przykład tradycyjnych przejść między tematami. Podkreśla również, że jest to jedna z trudniejszych, a zarazem ważniejszych umiejętności kreacyjnych:

Искусство перехода от темы к теме – самое трудное для писателя, и даже такой первоклассный художник, как Тургенев, на вершине своего творчества (представляя себе посредственного читателя,

привыкшего к отработанной схеме), не может устоять перед соблазном традиционного перехода от одной сцены к другой. Тургеневские переходы элементарны и даже трафаретны. Читая роман и останавливаясь на разных особенностях стиля и композиции, мы постепенно соберем небольшую коллекцию этих примитивных приемов (s. 110).

Zagadnienie przechodzenia od tematu do tematu, istotne zdaniem Nabokova dla każdego pisarza, gdyż gwarantuje płynność prozy, w wypadku Turgieniewa okazuje się być „techniką najtrudniejszą do opanowania”, w rezultacie czego otrzymujemy przejścia „proste, wręcz szablonowe”. Nabokov omawiając technikę przejść między tematami dokonuje przeglądu różnych przykładów stylu i struktury, gdzie udaje mu się „zgromadzić stopniowo małą kolekcję tych prostych chwytów” (s. 110). Turgieniewowskie szczegóły budzą w Nabokovie zachwyt, uważa, że „motyw zaognionego oka jest prawdziwym majstersztykiem”, niestety odnajduje również wartości negatywne w „chromej strukturze” jak i „całym bezbarwnym zamykającym opowieść akapicie”, zarzuca Turgieniewowi „bojaźliwy i pruderyjny kamuflaż biegu wydarzeń” nudzi go również „chwyt z podsłuchiowaniem” i poszukiwanie „jakichś sztucznych sposobów, żeby ożywić opowiadanie” (s. 117).

Krytyk podziwia niezwykle umiejętności w zakresie składni i gramatyki w tekstach Nikołaja Gogola, dzięki którym autor *Martwych dusz* osiąga niewiarygodny efekt tworzenia realności bohaterów. Warto tym miejscu przytoczyć wypowiedź Nabokova, w której zachwyt krytyka osiąga taki poziom ekscytacji, że zaburza odbiór jego dyskursu w kategoriach tekstu krytycznoliterackiego:

Передать на другом языке оттенки этого животворного синтаксиса так же трудно, как и перекинуть мост через логический или, вернее, биологический просвет между размытым пейзажем под сереньким небом и пьяненьким старым солдатом, который встречает читателя случайной которой на праздничном закруглении фразы (s. 83).

Niezwykłych odkryć autor *Lolity* dokonuje w Gogolowskim *Płaszczu* na poziomie szczegółów, które swą liczbą przewyższającą wszelką normę mają zaledwie kamuflować najważniejszą informację.

Поток «неуместных» подробностей (таких, как невозмутимое допущение, что «взрослые поросята» обычно случаются в частных домах) производит гипнотическое действие, так что почти упускаешь из виду одну простую вещь (и в этом – то вся красота финального аккорда). Гоголем намеренно замаскирована самая важная информация, главная композиционная идея повести (ведь всякая реальность – это маска) (s. 93).

Aspekty twórczości Turgieniewa, na które Nabokov zwraca uwagę na samym początku, to przede wszystkim „plastyczność i muzyczna płynność”, wśród której udaje mu się wyłuskać kilka „perełek” w portretowaniu chłopskich bohaterów. Nabokov wskazuje na najwyższy poziom Turgieniewa pod względem obrazowości:

Я выбрал лучшие образцы тургеневской прозы. Эти мягко-окрашенные, небольшие зарисовки, до сих пор восхищающие нас, искусно вкраплены в его прозу и больше напоминают акварели, нежели сочные, ослепительные фламандские портреты из галереи гоголевских персонажей. Особенно пестрят этими блесками мастерства «Записки охотника» (s. 98).

Oceniając wczesną prozę Turgieniewa pod kątem wartości konstrukcyjnych, Nabokov znajduje wiele niedoskonałości, zarzuca pisarzowi przede wszystkim brak „jakiejs szczególnej oryginalności”. Nabokov jako główny zarzut wobec twórczości Turgieniewa stawia nadmierną dosłowność, brak tajemniczości, „wysilone epilogi”, „nieznośnie sztuczne dłuższe opowiadania”, które pozbawione są „artystycznej subtelności” (s. 103). Jednakże późniejsze dzieła Turgieniewa nie budzą już tak surowych zastrzeżeń Nabokova, który zachwyca się:

Эти цитаты – чудесные образцы его густой, как масло, великолепно размеренной прозы, так хорошо приспособленной для передачи

плавного движения. Та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежащуюся на теплой, залитой солнцем стене, а два– три последних слова в предложении извиваются, как хвост. Но в целом стиль его производит странное впечатление отрывочности, именно оттого, что некоторые куски, авторские любимцы, отделялись тщательнее, чем другие. Гибкие, сильные и как бы возвеличенные авторским избранием, они выделяются на общем фоне добротной, ясной, но ничем не выдающейся прозы (s. 105).

Nabokov, przyznający się otwarcie do podziwu wobec malarskich umiejętności pisarzy, przedstawia czytelnikom próbki niezwykle obrazów tworzonych przez wybitnych artystów pióra. W wypadku Turgieniewa, na przykład, pomimo wielu zarzutów wobec stylistycznych rozwiązań proponowanych przez autora *Ojców i dzieci*, Nabokov nie kryje podziwu wobec turgieniewowskiego opisu:

Тургенев был не только превосходным пейзажистом, но и умел мастерски рисовать небольшие броские карикатуры, напоминающие зарисовки на стенах английских загородных клубов. Вот несколько небольших карикатур на светских львов и щеголей, которых он так любил изображать (...) (s. 105).

Kolejną „osobliwą”, zdaniem Nabokova, cechą struktury powieści Turgieniewa jest „wplatanie w akcję partii retrospektywnych”. Pierwiastek geniuszu dostrzegany przy pomocy literackiej oryginalności i innowacji w wypadku Turgieniewa objawia się w wynalezieniu „efektu załamania promieni słonecznych czyli niezwykłą grę światłocienia na twarzach ludzi” (s. 105). Kolejne zadziwienie u Nabokova Turgieniew wywołuje opisując piękno, gdzie autor *Zapisków myślowego*:

Описывая красоту окружающей жизни, он не жалеет красок, и роскошь в его представлении оказывается смесью «золота, хрусталя, шелка, брильянтов, цветов, фонтанов»; украшенные цветами, но бедно одетые романтические барышни плывут на лодках, распевая песни, а девицы с золотыми кубками в руках и развалившиеся на тигриных шкурах (символы их занятий) устраивают шумные игрища на берегу (s. 106).

Pisarstwo Antoniego Czechowa – przede wszystkim jego opowiadania, choć w dramatach, zdaniem Nabokowa, obowiązują te same zasady – dostarcza krytykowi możliwości zaprezentowania nowego aspektu swoich wyobrażeń o wartościach w literaturze. Oceniając autora *Trzpiotki* z punktu widzenia pożądanych cech artystycznych, Nabokov nieoczekiwanie charakteryzuje jego umiejętności stylistyczne jako niezadowalające:

Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжерейное прилагательное, мятно–сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, – все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, как Гоголь; его Муза всегда одета в будничное платье. Поэтому Чехова хорошо приводить в пример того, что можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники, без исключительной заботы об изящных изгибах предложений. [...] по своему складу он был чужд всякой словесной изобретательности (s. 327).

Paradoksalnie, fakt ten nie przeszkadza uznać Czechowa za „prawdziwego artystę”, a opowiadanie *Dama z pieskiem* określić jako jedno z najwspanialszych w literaturze światowej. Czechowowi udało się rzecz niezwykła i zadecydowała o tym magia sztuki, jej tajemnica i czary – udało mu się stworzyć, uchwycić w kongenialnym akcie tworzenia, niepowtarzalny „wzór na życie” – «схватить узор жизни»:

Волшебство его искусства в том, что, несмотря на терпимость к промахам, которых легко избежал бы блестящий новичок, несмотря на готовность пользоваться первым встречным словом, Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям, считавшим, будто им—то доподлинно известно, что такое роскошная, пышная проза. Добивается он этого, освещая все слова одинаковым тусклым светом, придавая им одинаковый серый оттенок – средний между цветом ветхой изгороди и нависшего облака. Разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, подлинно художественная скупость характеристик, красочность деталей, замирание человеческой жизни – все эти чисто чеховские черты заливает и обступает радужно—расплывчатое словесное марево (s. 328).

Ciekawy *casus* wartościowania zawiera wykład o Fiodorze Dostojewskim, w którym Nabokov miota się między zniesmaczeniem a umiarkowanym podziwem wobec pewnych zalet tego pisarstwa. Sądy pozytywne związane są z *Sobowtórem*, jednym z nielicznych utworów, w których znajduje „coś pozytywnego” – tu „fonetyczną i rytmiczną wyrazistość”:

Эта история, изложенная очень искусно, по мнению критика Мирского, – со множеством почти джойсовских подробностей, густо насыщенная фонетической и ритмической выразительностью, – повествует о чиновнике, который сошел с ума, вообразив, что его сослуживец присвоил себе его личность. Повесть эта – совершенный шедевр (s. 146).

Nabokov zarzuca Dostojewskiemu brak jakichkolwiek opisów przyrody, jak również tego, co „łączy się z percepcją zmysłową”. Krytyk neguje również opis postaci poprzez sytuacje czy psychologiczne reakcje, brakuje mu opisów zewnętrznych. Według Nabokova, tak nie postępuje prawdziwy artysta, jakim jest, na przykład, Tołstoj: „Так не поступает большой художник; скажем, Толстой все время мысленно следит за своими героями и точно знает особый жест, которым в ту или иную минуту те воспользуются” (s. 146).

Autor *Lolity* dostrzega w twórczości Dostojewskiego wiele chwytów, nieumiejętne wykorzystanych środków literackich, które wybitnie zaniżają wartość jego utworów. Nabokov wskazuje głównie na tandetę literacką, brak „wzniosłości i nabożności”, charakterystycznych dla prawdziwych dzieł literackich, jak również brak „jakikolwiek równowagi artystycznej” (s. 155).

Ostre słowa krytyki padają również pod adresem stylu Dostojewskiego, stylu pozbawionego umiaru, operującego powtórzeniami, banalną leksyką:

Назойливое повторение слов и фраз, интонация одержимого навязчивой идеей, стопроцентная банальность каждого слова, дешевое красноречие отличают стиль Достоевского (s. 163).

W całkowitej opozycji do sztucznej, „tandetnej” prozy Dostojewskiego, którego bohaterowie są wielu wartościowych cech mogących, wywołać pozytywne emocje u czytelnika przedstawieni w sposób nie wywołujący znaczących emocji, stoi monumentalny Tolstoj, który pomimo drażniącego, zdaniem krytyka, moralizatorstwa jest niewątpliwym geniuszem. Proza Tolstoja podobnie jak proza Gogola, stanowi zupełnie odrębny przedmiot analiz, chciałoby się rzec, wręcz „rozkoszy literackiej” interpretatora. Osobliwość prozy Tolstoja, jak podkreśla autor *Pnina*, stanowi koncepcja czasu korespondującego z poczuciem czasu czytelnika. „Rys geniuszu” Tolstoja to właściwa tylko jemu „perfekcyjna organizacja czasu”: „Проза Толстого течет в такт нашему пульсу, его герои движутся в том же темпе, что прохожие под нашими окнами, пока мы сидим над книгой” (s. 192).

W wykładzie o Tolstoju znajdujemy rozważania poświęcone elementom konstrukcyjnym takim jak kompozycja, organizacja czasu, charakterystyka postaci i niezwykle ważna obrazowość, o której mowa w dalszej części niniejszego rozdziału. Okazuje się, jednak że kompozycja *Anny Kareniny* nie zadowalała wysokich wymagań krytyka. Tolstoj okazuje się pisarzem wręcz pozbawionym finezji w różnych szczegółowych rozwiązaniach konstrukcyjnych.

Напрасно мы будем искать на страницах романа Толстого искусных флорберовских переходов в главах от одного героя к другому. Структура «Анны Карениной» более традиционна, хотя книга написана через 20 лет после «Мадам Бовари» (s. 231).

Wartości obrazowe

Sfera wartości obrazowych literatury, według Henryka Markiewicza, budzi wśród badaczy liczne wątpliwości, za co odpowiedzialni są, między innymi oczywiście, rosyjscy formalisci¹⁷⁰. Tym niemniej: „[...] obrazowość – jako zdolność całości znaczeniowych zawartych w utworze literackim do wywoływania przedstawień wyobrażeniowych – uważana jest zgodnie za swoistą właściwość literatury. Właściwość ta staje się wartością wtedy dopiero, gdy owe

¹⁷⁰ H. Markiewicz: *Wartości i oceny...*, s. 313.

представления wyobrażeniowe, [...] są częste, wyraźne i jakościowo bogate. Zasadnicza trudność mieści się w tym, że w stosunku do swych bodźców językowych wyobrażenia te są w znacznym stopniu zaautonomizowane [...]. Wartościowanie ulega więc daleko idącej subiektywizacji”¹⁴.

W Nabokovowskich wykładach poszukiwanie środków wyrazu, (od krótkiego epitetu po skomplikowaną metaforę) by stworzyć frapujący świat przedstawiony, jest umiejętnością godną szacunku. zwraca uwagę na umiejętność tworzenia obrazów posiadających wartości ewokacyjne. „Genialny styl” i „frapujące szczegóły” w ich nierozzerwalnym związku, „siła obrazowania” jako dar najwyższy. Nabokov marzył o tym, by uczynić czytelnika widzem, o swoim własnym talencie myślał jako o talencie wizualnym, ściśle powiązany z tym, co nazywał „łaską poznania zmysłowego”¹⁷¹. Pisarz zaproponować własną definicję „obrazowości”:

Образность можно определить так: писатель средствами языка пробуждает у читателя чувство цвета, облика, звука, движения или любое иное чувство, вызывая в его воображении образы вымышленной жизни, которая станет для него столь же живой, как его собственное воспоминание. Для создания этих ярких образов у писателя есть широкий спектр приемов, начиная кратким выразительным эпитетом и кончая отточенными примерами изобразительного мастерства и сложными метафорами (s. 279).

Nie jest to literalne rozumienie zasady mimetycznego odwzorowania świata. Obraz rzeczywistości zostaje przetworzony za sprawą wyobraźni twórcy, jest wolny od obowiązku świadczenia o empirii: „Россия Толстого или Чехова – это не усредненная Россия, но особый мир, созданный воображением гения” (s. 26) – twierdzi Nabokov. Na okoliczność wykładu o Tołstoju przedstawia osiem kategorii, wchodzących w skład obrazowości, podając przy tym ich definicje i przykłady z twórczości pisarza, konkretnie z analizy, utworu, który uważa za najwybitniejszy, *Anny Kareniny*. Obrazowość Nabokova tworzą:

¹⁷¹Zob.: Б. Парамонов: *Египтянин Набоков*. «Звезда» 1999, № 4. <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4>; А. Долинин: *Набоков, Достоевский и достоевщина...*

- 1) Эпитеты. (...) 2) Жесты. (...) 3) Примеры иррационального прозрения. (...) 4) Яркие комедийные черты. (...) 5) Примеры изобразительного мастерства. (...) 6) Поэтические сравнения. (...) 7) Вспомогательные сравнения. (...) 8) Уподобления и метафоры” (s. 279 – 281).

Autor *Wykładów* otwarcie przyznaje się do podziwu wobec „malarskich umiejętności” pisarzy, przedstawia próbki „obrazów” tworzonych przez wybitnych artystów pióra. Pomimo wielu zarzutów wobec stylistycznych rozwiązań autora *Ojców i dzieci*, nie kryje entuzjazmu dla Turgieniewowskich opisów przyrody, równie wysoko ocenia jego zdolność tworzenia portretów, które mają na celu nie tylko proste „odwzorowanie” wizerunku, lecz stworzenie go na nowo, za pomocą deformacji:

Тургенев был не только превосходным пейзажистом, но и умел мастерски рисовать небольшие броские карикатуры, напоминающие зарисовки на стенах английских загородных клубов. Вот несколько небольших карикатур на светских львов и шеголей, которых он так любил изображать (s. 145).

Rozumiejąc rozwój literatury jako proces doskonalenia środków artystycznych, Nabokov odnotowuje wkład Turgieniewa w dziedzinie wzbogacania możliwości literatury rosyjskiej. Autor *Rudina* to „первый русский писатель, заметивший игру ломаного солнечного света и светотени при появлении людей” (s. 145). W jednym z fragmentów *Ojców i dzieci* dostrzega artystyczne wyrafinowanie w ewokowaniu koloru i światłocienia: «здесь изумительное чувство цвета и игра светотени» (s. 160).

W referacie *Достоевский и достоевщина* wygłoszonym w Berlinie w 1926 roku, a więc w okresie, gdy potrafił jeszcze mówić o pisarzu *sine ira et studio*, Nabokov wzywa do spojrzenia na autora *Idioty* nie jak na myśliciela i proroka (obowiązujący wtedy trend rozpatrywania jego twórczości), lecz jako na mistrza słowa¹⁷². Czyta więc *Braci Karamazow*, podkreślając zwłaszcza walory narracji,

¹⁷² A. Dolinin wskazał na różnicę między oceną Dostojewskiego w latach 20.– 30 i w latach późniejszych – w tym, przede wszystkim, w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*. W berlińskiej referacie z 1926 roku Nabokov dostrzega mistrzostwo w budowaniu narracji, finezyjną grę autora z czytelnikiem i, zachwycając

niezwykłe pomysłową grę z czytelnikiem i zachwyca się „malarскими szczegółami”. Jego entuzjazm budzą konkretne sceny i ich „wyposażenie”: krzak kaliny oświetlony promieniami zachodzącego słońca, zapowiadający krwawe wydarzenie, orgia w Mokrym i portret Gruszeńki (zwłaszcza jej oczy i wargi), przesłuchanie Miti, w czasie którego dostrzega on pierścienie na palcach śledczego, rozmowę braci w starej zielonej altance, geranium w każdym oknie, a nawet wyszywaną niebieską nitką chusteczkę do nosa Smierdiakowa. Bohaterowie ostatniej powieści Dostojewskiego, przede wszystkim ci, którzy znajdują się w otoczeniu Dmitrija, są „prawie jak żywi” i przeciwstawieni rezonerowi Aloszy, który nazwany zostanie „mistycznym głupim Iwanem”. Referat zamyka uogólnienie:

Яркий мир, освещенный косым светом, сомнительный мир, где попадаются старомодные франты, барыни, поднимающие «преlestно гантированную руку», или сам черт, «шишковатый джентельмен» с дешевым опалом на пальце; опасный мир, где с не очень широкого большака фантазии уводят тусклые тропы в рассудочность. И все же необычайный и любопытнейший мир¹⁷.

W wykładzie amerykańskim ta aprobata zniknie niemal bez reszty i twórczość Dostojewskiego rozpatrywana będzie jako przykład literatury masowej, bezwartościowej. Dla kontrastu Nabokov delectuje się plastyką gestu, odnotowuje obecność różnych znaczących przedmiotów w otoczeniu bohaterów Tołstoja, zachwyca go sztuka wynajdywania przez pisarza sugestywnych „szczegółów” (rozdarta rękawiczka, brak guzika w płaszczu palacza, konduktor w zaśniewanym uniformie itp. pojawiające się w scenach podróży Anny z Moskwy do Petersburga i podkreślające jej wewnętrzny brak równowagi) funkcjonalnie powiązanych z zadaniem przedstawiania stanu ducha postaci, tłumaczących najważniejsze, przełomowe wydarzenia w ich życiu. Nie jest ważne, co myśli Lewin, ważny jest zielony robaczek, który zaświadcza o przemianie, jaka się dokonała w człowieku.

się szczegółami, określili Dostojewskiego mianem «зоркий писатель». Dolinin przekonująco wyjaśnia przyczynę owych rozbieżności, twierdząc m.in., iż autor *Ady* nie ma nic przeciwko Dostojewskiemu – odrzuca natomiast ówczesne koncepcje czytania jego twórczości i protestuje przeciw epigonom pisarza, także w literaturze radzieckiej. А.Долинин: *Набоков, Достоевский и достоевщина*. «Старое литературное обозрение» 2001, № 1(277). <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1>

Ale ważne są również, pozbawione takiego uzasadnienia, czerwone pończochy Kity, które Nabokov opatrzył stosownym komentarzem realioznawczym.

Przykłady mistrzostwa Tolstojowskiego obrazowania są „niepoliczalne”. Według Nabokova, epitety, porównania, metafory w ich rozlicznych wariantach (na przykład porównania poetyckie, porównania wspomagające, porównania moralno – praktyczne) służą ewokowaniu piękna świata, komplikacji psychicznych i odcieni uczuć, przy czym, paradoksalnie, ich zastosowanie nie ma na celu zintensyfikowania obrazu, odkrycia nowego punktu widzenia na rzeczywistość – wszystkie podporządkowane są zadaniu świadczenia o postawie etycznej pisarza.

Powieści Tolstoja zmuszają bowiem Nabokova do zajęcia się nie tylko analizą mistrzostwa artystycznego ich autora; krytyk nie jest w stanie uciec przed tym wymiarem dzieła, który w jego systemie ocen odgrywa poślednią przecież rolę. W twórczości Turgieniewa uznał za stosowne odnotować walor „moralnej siły” kobiecych postaci pisarza, zaznaczał przy tym, że moralizowanie nie jest grzechem, jeśli jest przedstawione „artystycznie”. „Wielka dobroć” przenikająca utwory Czechowa nie była elementem jego programu literackiego ani ideowego, to była naturalna cecha talentu – „sprawiedliwości”, którą uznawał za ideał społeczny, pisarz służył jako „indywidualista i artysta”. W wypadku Tolstoja chodzi o idee – etyczne, religijne, społeczne, bez których twórczość autora *Wojny i pokoju*, także dla Nabokova, jest nie do pomyślenia.

Teza wstępnego rozpoznania brzmi: „[...] в романах Толстого не всегда можно провести отчетливую грань между проповедником и художником.” (s. 226) Interpretując *Annę Kareninę*, Nabokov wytyka autorowi nadobecność wypowiedzi narratora o charakterze społecznym, ekonomicznym, historiozoficznym i, przede wszystkim, etycznym i religijnym: „Толстой – художник допускает ошибку, уделяя им столько страниц, тем более что они тесно связаны с определенным историческим отрезком и собственными идеями Толстого, которые менялись со временем и быстро устарели” (s. 227).

Zajmując się ideami, Nabokov robi więc „wyjątek”, potem będzie mógł oddać się rozkoszy obcowania z powieścią na właściwym, „wyższym poziomie”:

„[...] сюжет ее по природе своей нравственный. Это клубок этических мотивов, на которых нужно остановиться, прежде чем мы сможем наслаждаться романом на более высоком уровне” (s. 227). Interpretator poświęca kilka stron rozważaniom o etycznym wymiarze powieści, analizując w sposób szczegółowy motywy postępowania bohaterów i w ostatecznym rezultacie przyznaje, że w twórczości Tolstoja ważne jest tylko to, co ponadczasowe, ściślej, połączenie pierwiastka etycznego z metafizycznym:

Так в чем же тогда нравственный смысл романа ? [...] Женитьба Левина основана на метафизическом, а не физическом представлении о любви, на готовности к самопожертвованию, на взаимном уважении. [...] Законы общества временны, Тостого же интересуют вечные проблемы. И вот его настоящий нравственный вывод: любовь не может быть только физической, ибо тогда она эгоистична, а эгоистическая любовь не созидает, а разрушает. Значит, она греховна. Толстой— художник с присущей ему силой образного видения сравнивает две любви, ставя их рядом и противопоставляя друг другу: физическую любовь Вронского и Анны [...] и подлинную, истинно христианскую (как ее называет Толстой) любовь Левина и Кити, тоже чувственную, но при этом исполненную гармонии, чистоты, самоотверженности, нежности, правды и семейного согласия (s. 230 – 231).

Wartości emocyjne

Wartości emocyjne Nabokov widzi głównie na poziomie postaciowania. Autor *Lolity* podziwia pisarzy, którzy posiadają umiejętności oddziaływania na emocje czytelnika. Jednym z czołowych artystów, którzy wykazują się unikatowymi umiejętnościami wywoływania tego rodzaju wrażeń jest, według autora *Pnina*, Gogol.

В начале своей работы над продолжением «Мертвых душ» он собирался вывести своих персонажей не «прекрасными характерами», но более «крупными», чем в первой части. Выражаясь на сладком жаргоне издателей и рецензентов, он желал придать им больше «человеческого обаяния» (s. 82).

Mówiąc o głównym bohaterze *Plaszcza* ze szczególną ironią przywołuje opinie innych krytyków, przeciwstawiając im swoje rozumienie zamysłu Gogola,

który nie sposób sprowadzić do koncepcji nieszczęsnego, zdeterminowanego przez kontekst społeczny bohatera. Ten aspekt nie istnieje dla Nabokova:

Русские прогрессивные критики почувствовали в нем образ человека угнетенного, униженного, и вся повесть поразила их своим социальным обличением. Но повесть гораздо значительнее этого. Провалы и зияния в ткани гоголевского стиля соответствуют разрывам в ткани самой жизни (s. 89).

Tylko jeden raz Nabokov daje się uwieść „normalnemu” pojmowaniu postaci, największą sławę przyniosły Turgieniewowi „dziewczęta”, które „odznaczają się wielką siłą moralną i delikatnością”. Dając krótką charakterystykę najważniejszych przymiotów „Turgieniewowskich dziewcząt” autor *Ady* zauważa, że dzięki umiejętnym zabiegom pisarz dokonuje przełomu w koncepcji kobiety w literaturze rosyjskiej:

Тургенев окутывает своих героинь своеобразной красотой, мягкой и поэтичной, которая обладает особой притягательностью для читателей, что во многом и создало в их представлении высокий образ русской женщины (s. 107).

W przeciwieństwie do Gorkiego, budzącego wiele zastrzeżeń, wiele pozytywnych emocji wywołuje, zdaniem Nabokova, proza Czechowa, który jak żaden inny pisarz, w charakterystyczny tylko jemu „bezpretensjonalny” sposób, potrafił stworzyć „poruszające postacie” (s. 319). Jedną z nich jest postać rosyjskiego inteligenta, którego Nabokov przedstawia z wysoce nietypową dla siebie empatią, połączoną z patosem:

Чеховский интеллигент был человеком, сочетавшим глубочайшую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы, человеком, преданным нравственной красоте, благу всего человечества, но в частной жизни неспособным ни на что дельное; погружившим свою захолустную жизнь в туман утопических грез; точно знающим, что хорошо, ради чего стоит жить, но при этом все глубже тонущим в грязи надоевшего существования, несчастным в любви, безнадежным неудачником в любой области, добрым человеком, неспособным творить добро. Таков человек, проходящий в

обличий врача, студента, сельского учителя и людей других профессий через все рассказы Чехова (s. 324).

Wartości postulatywno – oceniające

Rozważania o Tolstoju skłaniają do namysłu nad tym, czy krytyk uznaje wartości, które współczesny badacz określił jako poznawczo – oceniające i postulatywne¹⁷³. Według Markiewicza, ich wyodrębnienie wywołuje największe kontrowersje wśród teoretyków literatury i estetyków, tym niemniej, nie wchodząc w wartościujące porównania z dziedzinami pozaliterackimi (na przykład nauką), stwierdzić należy, iż treść poznawczo – oceniająca i postulatywna literatury ma charakter swoisty, a zatem może być charakterystyczną wartością literacką i wartościowanie jej jest integralną częścią wartościowania literackiego¹⁷⁴. Wartości poznawcze i postulatywne swoim zakresem „krzyżują się z wartościami emotywnymi”, które polegają na tym że „niektóre postacie czy sytuacje w dziele literackim posiadają właściwości (takie jak tragizm, komizm, wzniosłość itp.) zdolne wywołać względem siebie „swoiste uczucia oceniające”¹⁷⁵. Badacz przywołuje sąd Romana Ingardena, który używał określenia „jakości estetycznie wartościowe”, podkreślając szczególną doniosłość jakości metafizycznych, do których zaliczał wzniosłość, tragiczność, straszliwość, demoniczność, świętość, podczas gdy, na przykład, komiczność czy groteskowość są tylko jakościami estetycznie wartościowymi¹⁷⁶. Markiewicz podkreśla ich ścisły związek z wartościami konstrukcyjnymi i obrazowymi¹⁷⁷.

«Правдоподобием я называю всего лишь то, что усредненный читатель считает усредненной правдой жизни» – twierdzi autor *Wykładów* (s. 153). Twórczość Gogoła nie mówi nic o prawdziwej Rosji, świat urzędniczy przedstawiony w *Rewizorze* i *Martwych duszach* w żadnej mierze nie świadczy o znakomitej jakoby wiedzy pisarza, który Rosji... nie znał, a powieść o Cziczikowie

¹⁷³ H. Markiewicz: *Wartości i oceny...*, s. 324.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ R. Ingarden: *O budowie obrazu*. [W:] *Studia z estetyki*. T.II, s. 60. Cyt. za H. Markiewicz: *Wartości i oceny...*, s. 324.

¹⁷⁷ H. Markiewicz: *Wartości i oceny...*, s. 325.

to poemat w formie snu («сновидческая поэма»). Dla rozumienia literatury rosyjskiej nie potrzeba wiedzy o kontekstach społecznych i politycznych, nie potrzeba żadnych zwierciadeł maszerujących po gościńcach («никаких зеркал»). Takie *dicta* były niewątpliwie obliczone na epatowanie młodego słuchacza, ale nie tylko – chodziło o stworzenie alternatywnego sposobu czytania, uodpornienie adepta na inne typy lektury obowiązujące w dydaktyce uniwersyteckiej i w opracowaniach naukowych, których Nabokov nie akceptował:

И подходить к пьесе как к социальной сатире (вторя мнению общества) или как к моральному обличению (запоздалое оправдание, придуманное самим Гоголем) значит упускать из виду главное в ней. Персонажи «Ревизора» [...] реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя. [...] Я злюсь на тех, кто любит, чтобы их литература была познавательной, национальной, воспитательной или питательной, как кленовый сироп и оливковое масло, и поэтому, говоря о «Ревизоре», так упорно пережевываю эту не слишком занимательную мысль (s. 59).

A jednocześnie wykładowca z wielką starannością przygotowuje przypisy do *Anny Kareniny*, które dowodzą jego głębokiej znajomości życia rosyjskiego drugiej połowy dziewiętnastego wieku, kreśli plany sytuacyjne wydarzeń powieściowych, twierdzi, iż zasługą Czechowa jest zawarta w jego utworach «грандиозная энциклопедия русского быта» i, zwłaszcza, wykreowanie niepowtarzalnego rosyjskiego typu – inteligenta, stanowiącego niezaprzeczalny wkład kultury rosyjskiej do ogólnoswiatowego dziedzictwa. W tej sprawie Nabokov wypowiada się w sposób, który warto zaprezentować, wnikliwie, po prostu pięknie i niemal patetycznie:

Они разбивали свои и чужие жизни, были глупы, слабы, суетливы, истеричны; но за всем этим у Чехова слышится: благословенна страна, сумевшая породить такой человеческий тип. Они упускали возможности, избегали действий, не спали ночами, выдумывая миры, которых не могли построить; но само существование таких людей, полных пылкого, пламенного самоотречения, духовной чистоты, нравственной высоты, одно то, что такие люди жили и, возможно, живут и сейчас где– то в сегодняшней безжалостной и подлой России – это обещание лучшего будущего для всего мира, ибо из всех законов

Природы, возможно, самый замечательный – выживание слабейших (s. 329– 330).

Idee – społeczne, polityczne, ekonomiczne, postulaty pod adresem rzeczywistości nie mają racji bytu w utworze literackim, to czynniki destrukcyjne, które wprowadzają dysonans w odbiorze utworu. Nabokov stanowczo sprzeciwia się dostrzeganiu jakiejkolwiek wartości w ideologicznej wymowie dzieła. W wykładzie o Tołstoju daje wyraz przekonaniu, iż doktryna autora *Zmartwychwstania* została pokonana przez wielką moc tkwiącą w tej twórczości:

Идеологическая отравка – пресловутая «идейность» произведения (если прибегнуть к понятию, изобретенному современными критиками – шарлатанами) начала подтачивать русскую прозу в середине прошлого века и прикончила ее к середине нашего. Поначалу может показаться, что проза Толстого насквозь пронизана его учением. На самом же деле его проповедь, вялая и расплывчатая, не имела ничего общего с политикой, а творчество отличает такая могучая, хищная сила, оригинальность и общечеловеческий смысл, что оно попросту вытеснило его учение. В сущности, Толстого – мыслителя всегда занимали лишь две темы: Жизнь и Смерть. А этих тем не избежит ни один художник (s. 187).

W wykładzie o Dostojewskim pisarz ostro sprzeciwia się moralizatorstwu, freudowskim koncepcjom, religijnym przesłankom. U Gorkiego potępia dydaktyzm literatury, u Tołstoja nie podoba mu się kaznodziejstwo. Nabokov nie przywiązuje szczególnego znaczenia do tematyki utworu, ale nie pomija jej całkowicie. Tematyka jest istotna ze względu na sposób prezentacji, umiejętności płynnego przechodzenia między tematami. W wypadku Gogola i Tołstoja obok tematyki szczególną wartość stanowi dla krytyka „ponadczasowe przesłanie” utworu, jednakże przesłanie należałoby rozumieć w kategoriach metapostulatywnych. Nabokov, zauważając postulaty, które w swojej twórczości chcą przemycić omawiani pisarze, najczęściej zachowuje neutralność, nie wypowiada się w sposób negatywnie, kiedy mówi o ocenie radykałów u Turgieniewa lub kiedy wspomina o Gogolowskiej krytyce ziemian:

Он, по его словам, представит русских людей не через «мелочи», то есть частные черты отдельных уродов, не через самодовольные их пошлости и чудачества, не через кощунство личного авторского видения, а таким способом, чтобы «*предстал как бы невольно весь русский человек, со всем разнообразьем богатств и даров, доставшихся на его долю...*» (s. 82).

Tolstoj fascynuje Nabokova niezwykłym darem operowania czasem, autor *Tamtych brzegów* podkreśla genialną technikę pisarza.

Одно из его открытий по странной случайности ускользнуло от внимания критиков. Он открыл – так никогда и не узнав об этом – метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней. Он – единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей (s. 191).

Geniusz pisarza, któremu na imię „siła obrazowania” sprawia, że przedstawiony w powieści „węzeł motywów etycznych” robi na czytelniku, także wyjątkowym, jak Nabokov, niezwykle wrażenie. Tu tkwi źródło jego twórczości – w „obrazach” i „magii stylu” wzajemnie od siebie zależnych. Dzięki tej magii, zdaniem autora *Pnina*, Tolstoj dokonał swoich największych odkryć artystycznych, do których zalicza się, przede wszystkim, unikatowa koncepcja czasu:

Он открыл – так никогда и не узнав об этом – метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней. Он – единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей. [...] В романах Толстого читателей пленяет его чувство времени, удивительно созвучное нашему восприятию. Свойство не столько похвальное, сколько природное, присущее толстовскому гению. Именно это уникальное равновесие времени и вызывает у чуткого читателя то ощущение реальности, которое он склонен приписывать остроте толстовского зрения (s. 225).

W swoich najlepszych chwilach – wtedy gdy rezygnuje z ingerencji w życie bohaterów i zwraca się do czytelnika – Tolstoj jest nieobecny i wszechobecny jednocześnie, wywołując rzadko spotykane wrażenie, że dzieło powstaje samo z siebie, że nie pisze go żywy człowiek – to jeden z tych pomysłów

interpretacyjnych, które koniecznie trzeba zapisać na konto innowacyjnej krytyki Nabokova:

Хотя Толстой постоянно присутствует, постоянно вторгается в жизнь персонажей и обращается к читателю, в тех знаменитых главах, которые считаются его шедеврами, он невидим – чего так истово требовал Флобер, говоря, что идеальный автор должен быть незаметным в книге и в то же время вездесущим, как Творец во Вселенной. Поэтому у нас то и дело возникает ощущение, будто роман Толстого сам себя пишет и воспроизводит себя из себя же, из собственной плоти, а не рождается под пером живого человека, водящего им по бумаге, то останавливаясь и зачеркивая слово, то сидя в задумчивости или почесывая заросший щетиной подбородок (s. 226).

Na samym początku wykładu o Dostojewskim Nabokov „wydaje oświadczenie”, uzasadniające jego ocenę całokształtu twórczości Dostojewskiego, które jednocześnie wskazuje kierunek własnych poszukiwań literackich autora *Pamięci przemów*. Pisarz podsumowuje problematykę dotychczasowych wykładów poświęconych literaturze, łagodząc tym sposobem krytykę wymierzoną przeciw Dostojewskiemu:

Я испытываю чувство некоторой неловкости, говоря о Достоевском. В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта. С этой точки зрения Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный, со вспышками непревзойденного юмора, которые, увы, чередуются с длинными пустошами литературных банальностей (s. 138).

Tym nie mniej autor *Lolity* starał się pohamować drzemiąca w nim silną chęć „odbrązowienia” Dostojewskiego. Wymienia powody, które wpływają na złagodzenie jego negatywnych wypowiedzi. W tym kontekście Nabokov na chwilę zaskakuje skromnością, umniejszając swoje umiejętności i kwalifikacje krytyczne:

Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится. Не скрою, мне страстно хочется

Достоевского развенчать. Но я отдаю себе отчет в том, что рядовой читатель будет смущен приведенными доводами. (s. 138)

Pragnąc zachować obiektywizm i profesjonalizm krytyka, Nabokov, zgodnie ze swoją zasadą, według której w każdym dziele literackim należy poszukiwać wartości pozytywnych, stara się odnaleźć w utworach Dostojewskiego elementy zasługujące na uznanie i dlatego też pokazuje czytelnikom aspekty twórczości autora *Idioty*, które mogą go zrehabilitować jako pisarza. Należy jednak zwrócić uwagę na lapidarność pozytywnych ocen wystawianych „osiągnięciom” literackim Dostojewskiego.

We wstępie do analizy *Notatek z podziemia* zadeklarowany zostaje cel, który determinuje tak naprawdę większość analiz literackich Nabokova, które ma na uwadze, przede wszystkim, styl, na którym koncentruje się w największym stopniu. Styl jest jednym z wyznaczników wartości utworu literackiego. W wykładzie o Dostojewskim omówienie stylu daje możliwość szerszej analizy, w której krytyk nie jest zmuszony do mówienia o tym czego nie lubi, a jak sam przyznaje, jego intencje analityczne nie są zbieżne z zainteresowaniami innych krytyków. Jednym z przykładów charakterystyki stylu Dostojewskiego jest fragment poświęcony *Notatkom z podziemia*. Styl, jakże wysoko ceniony przez Nabokova, w wypadku Tołstoja zdaje się stanowić dla krytyka osobliwą możliwość, kiedy udaje mu się oddać „rozkoszy” obcowania z tekstem i ekspresywnie, z widoczną przyjemnością czytania omawia poszczególne cechy pisarstwa Tołstoja. Umiejętności stylistyczne autora *Wojny i pokoju*, prowokują Nabokova do ujawnienia swoich własnych preferencji. Krytyk wskazuje na fascynację stylem „przezroczystym”, w którym widzi aspekt boskości artysty – pisarza.

Zupełnie odmienny typ krytyki aprobatywnej Nabokov prezentuje w wykładzie o Tołstoju. Podobnie jak i w pozostałych wykładach krytyk koncentruje swoją uwagę na systemie wartości formalnych. Tołstoj uważany jest przez Nabokova za największego rosyjskiego prozaika. Autor *Pnia* już na początku wykładu wspominał o elemencie twórczości Tołstoja, który zrobił na nim

największe wrażenie, a który umknął uwadze większości krytyków, umiejętność operowania czasem.

Analiza utworów Tołstoja stanowi dla Nabokova „rozkosz” lektury. Jego przeżycia estetyczne wywołane procesem czytania utworów pisarza stanowią źródło niezwykłych doznań literackich – doznań najwyższej „jakości”. Nabokov nie jest w stanie oprzeć się ogromnemu wrażeniu wywartemu przez genialne, jego zdaniem, dzieła Tołstoja. Stąd też wykład o Tołstoju przesycany jest ekspresywną leksyką nacechowaną pozytywnie. Jednym z tekstów wysoko ocenianych ze względu na wartości estetyczno – formalne jest opowiadanie *Śmierć Iwana Iljicza*, w którym Nabokov odnajduje najważniejszy aspekt krytyczny:

В «Смерти Ивана Ильича» то и дело попадаются не вполне чистосердечные попытки такого рода, породившие образцы псевдонародного стиля, но в целом побеждает художник. Этот рассказ – самое яркое, самое совершенное и самое сложное произведение Толстого (s. 305).

Poza formalnymi wartościami prozy Tołstoja jak i u Gogola, ulubionych pisarzy Nabokova, autor *Pnina* poszukuje „wartości ponadczasowych”, które przynależą do klasyfikowanych przez Głowińskiego wartości postulatywnych. Dominantę prozy Tołstoja stanowi nowatorska obrazowość za pomocą, której pisarzowi udało się przekazać „ponadczasowe przesłanie”. Autor *Zaproszenia na egzekucję* w trakcie analizy *Anny Kareniny*, „jednej z najwspanialszych historii miłosnych w światowej literaturze”, pomaga czytelnikom odkryć prawdziwy morał powieści: [...] „любовь не может быть только физической, ибо тогда она эгоистична, а эгоистичная любовь не созидает, а разрушает. Значит, она греховна” (s. 199).

Spuścizna literacka Turgieniewa była dla Nabokova materiałem, analizie którego towarzyszyły liczne wątpliwości. Interpretacja prozy przeprowadzona została na tle twórczych osiągnięć innych pisarzy. Konfrontacja utworów doprowadziła do umniejszenia znaczenia i wartości *Ojców i dzieci*, utworu, który powszechnie był wysoko oceniany przez krytyków. Nabokov celowo porównał Turgieniewa do współczesnych mu pisarzy, aby podważyć wysoką wartość jego

utworów. Dokonał surowej oceny jego prozy i podkreślił, jako krytyk i pisarz, nieprofesjonalne operowanie przez autora *Rudina* środkami stylistycznymi. W powieściach Turgieniewa, jak i współczesnych mu pisarzy, Nabokov neguje ich postawę wobec czytelnika. Autor *Lolity* ceni w pisarzach moment zaskoczenia odbiorcy, umiejętność kreowania świata przedstawionego tak, aby czytelnik nie był w stanie do końca zaspokoić swojej ciekawości, jednocześnie stworzenie atmosfery tajemniczości, w której pisarz wymyśla wiele zagadek dla dojrzałego czytelnika, który jest w stanie je rozwiązać. Turgieniew i jemu podobni pisarze, zdaniem Nabokova, popełniał następujące błędy:

Кстати говоря, как и большинство писателей своего времени, Тургенев всегда излишне прямолинеен и недвусмыслен, он не оставляет никакой поживы для читательской интуиции, выдвигает предположение, чтобы тут же скучно и нудно объяснить, что именно он имел в виду. Тщательно выписанные эпилоги его романов и повестей кажутся до боли искусственными, автор из кожи вон лезет, потакая читательскому любопытству, последовательно рассматривая судьбы героев в манере, которую с большой натяжкой можно назвать художественной. Он не великий писатель, хотя и очень милый (s. 103).

Podobnie jak i w innych wykładach, Nabokov poszukuje oryginalności, która jego zdaniem, ma ścisły związek z wysoką wartością utworu literackiego. Proza Turgieniewa nie stanowi dla Nabokova przypadku do szerszej eksploracji i, niestety, nie dostarcza wielu przykładów literatury wartościowej, brak nowatorskich innowacyjnych zabiegów artystycznych w omawianych utworach, szczególnie nisko ocenia wczesną twórczość pisarza: „Кроме «Записок охотника» и романов Тургенев написал множество коротких рассказов, повестей или новелл. В ранних нет ничего оригинального или художественного; зато некоторые из поздних совершенно замечательны.” (s. 103). Obrazowość w prozie Turgieniewa została oceniona przez krytyka bardzo wysoko, Nabokov określił umiejętność autora *Ojców i dzieci* tworzenia malarskich obrazków w utworze literackim jako mistrzowskie, krytyk zauważa i podkreśla pasję, która towarzyszyła Turgieniewowi w procesie pisania, która podnosi walory artystyczne utworu.

Kategoryczny Nabokov krytyk postrzega twórczość Czechowa na tle pozostałych pisarzy w sposób szczególny; spuścizna literacka autora *Mewy* reprezentuje odrębny fenomen w literaturze. Idiom krytyczny Nabokova nie ulega żadnym aberracjom i koncentruje się na wyodrębnieniu wartości ponadczasowych, które potwierdzają oryginalność omawianych dzieł. Autor *Rozpaczy* wydaje się posługiwać kryteriami w mniej surowym wariacie w stosunku do Czechowa, wyczulony w swojej krytycznej metodzie na wszelkie błędy konstrukcyjne na każdym poziomie, w tym wypadku znacznie obniżył kryteria oceny umiejętności stylistycznych, pominął nawet ewidentne, jego zdaniem, błędy gramatyczne, które mogą wywołać zakłócenia percepcyjne w odbiorze utworu. Nabokov – krytyk obiektywny wydobywał z tekstu nieznane dotąd aspekty dzieła literackiego, które wywołały jego silne zainteresowanie i zachwyt:

Волшебство его искусства в том, что, несмотря на терпимость к промахам, которых легко избежал бы блестящий новичок, несмотря на готовность довольствоваться первым встречным словом, Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям, считавшим, будто им – то доподлинно известно, что такое роскошная, пышная проза. Добивается он этого, освещая все слова одинаковым тусклым светом, придавая им одинаковый серый оттенок – средний между цветом ветхой изгороди и нависшего облака (s. 323).

Wykłady o literaturze rosyjskiej stanowią niezwykle interesujący materiał do badań nad zagadnieniem wartościowania, interesujący także dlatego, że niełatwy. Nabokov nie był literaturoznawcą, badaczem literatury *sensu stricte*, był pisarzem, który w sposób wysoce kompetentny, z ogromną znajomością rzeczy wypowiadał się o swoich poprzednikach jak o kolegach po piórze, choćby dzieliło go od nich co najmniej stulecie i jednocześnie czynił to w sposób jedyny w swoim rodzaju, na miarę własnej wyjątkowości. Iwan Tołstoj, autor wstępu do rosyjskiego wydania *Wykładów* słusznie zauważa, że z klasycznych dzieł literatury rosyjskiej Nabokov wybiera tylko te, które potwierdzają jego poglądy. Stąd „nabokowizacja” literatury:

Набоков ценит в чужом литературном наследии лишь то, что пестует в своем собственном – силу и непосредственность чувства, повествовательную опытность, когда «лучшие слова в лучшем порядке» передают заданную мысль кратчайшим образом, авторскую освобожденность от обязательств даже перед «звездным небом над нами и нравственным законом внутри нас» (s. 9).

Typ uprawianej przezeń refleksji można określić, z pewnymi zastrzeżeniami, jako krytykę literacką, ściślej, eseistykę krytycznoliteracką¹⁷⁸. To, że w *Wykładach* występuje w roli nauczyciela akademickiego w pewnym stopniu wpływa na ukształtowanie jego wypowiedzi, co wydaje się oczywiste, zważywszy obowiązkowy w takich razach element perswazyjności. Nie oznacza to jednak, że Nabokov nie mógł wypowiedzieć z całą właściwą mu stanowczością preferowanej przez siebie koncepcji literatury – czyni to z wielkim powodzeniem.

Nabokova zdają się nie interesować opcje literaturoznawcze związane z konkretnymi szkołami, metodami analizy dzieła, rzadko się na nie powołuje, wyjąwszy powód negatywny, gdy gromi „wiedeńskiego szarlatana” (chodzi, oczywiście, o Freuda) i pozytywny, gdy z atencją wymienia Andrieja Biełego, reprezentanta formacji, z którą czuł się mocno związany («Я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере»). Co nie znaczy, że Nabokov nie ma z tymi metodami nic wspólnego – choćby z formalizmem rosyjskim¹⁷⁹ i amerykańskim (New Criticism) – przytomny krytyk zauważył, że Nabokov był ”formalistą mistycznym”. W jego myśleniu o literaturze nie ma miejsca dla takich zagadnień jak proces historycznoliteracki, geneza dzieła (jeśli już, to bardzo swoiście rozumiana), kontekst społeczny, ideowy i filozoficzny, który ostentacyjnie ignoruje, ideową tendencję dzieła uznając po prostu za antywartość. Tekst, najlepiej arcydzielny, umożliwia mu nazwanie i wyinterpretowanie tego, co w literaturze jest wartością najwyższą, niewątpliwą i zawsze aktualną, bez względu na epokę i okoliczności w których powstała. Są to innowacyjne rozwiązania

¹⁷⁸ «Лекции – это прежде всего серия портретов, напоминающих блистательные эссе, пропущенные через призму своеобразного видения выдающегося писателя и талантливое читателя-энциклопедиста». Zob. Л. Целкова: *Литературоведческие концепции В.Набокова (На материале «Лекций по русской литературе»)*. [W:] *Литературоведение на пороге XXI века*. Ред.: П. Николаев. Москва 1998, s. 321.

¹⁷⁹ В. Набоков: *Из переписки с Эдмундом Уилсоном*. «Звезда» 1996, № 11, s.112 – 132. Цyt. za: И. Галинская: *Твердые суждения Владимира Набокова*. http://igalinsk.narod.ru/nabokov/n_op.htm.

artystyczne i, w ścisłym związku z nimi pozostające, rewelatorskie wizje rzeczywistości. Najważniejszy jest zaskakujący, nieoczywisty punkt widzenia, ukazujący świat z zupełnie nowej strony, konceptualna wynalazczość, to, czego do tej pory nie było (i nie będzie, jak w twórczości ubóstwionego Gogola). Oryginalność, która aspiruje do odnajdywania w rzeczywistości jej wymiaru ponadczasowego, wręcz metafizycznego¹⁸⁰.

Wykłady o literaturze rosyjskiej są tekstami artystycznymi¹⁸¹, koncepty interpretacyjne Nabokova zaskakują niezwykłością, retoryką – poetyckim wyrafinowaniem. Niepowtarzalność wywodu krytycznego Nabokova i jego sposób wartościowania dzieł literackich mają wiele wspólnego z jego własną postawą pisarską, którą wyznaczało dążenie do wyłamania się ze wszelkich kanonów, odrzucenie konwencji, negacja standardów literackich – pisarz nie wpisywał się w ramy żadnej z obowiązujących estetyk. W obydwu dziedzinach – jako twórca i jako interpretator – stał się kreatorem własnych dróg.

Lena Cełkova jako jedna z pierwszych zauważyła: «Изучая эти лекции сегодня, мы видим, что у Набокова не было какой бы то ни было четкой литературоведческой концепции, четкой программы при рассмотрении истории русской литературы». I odnotowuje obecność w dyskursie Nabokova, skądinąd przezeń krytykowanej, metody biograficznej, a także historyczno–kulturowej i psychologicznej (mowa o koncepcjach Mikołaja Owsianniko–Kulikowskiego). Żadnych wątpliwości nie budzi natomiast negatywna ocena metody psychoanalitycznej i, zwłaszcza, zawsze towarzyszące pisarzowi

¹⁸⁰ G. Barabtarło twierdzi, że podstawowe sposoby ujawniania się treści metafizycznych w twórczości Nabokova pozostały niezmiennie na przestrzeni całej jego twórczości. Sugeruje przy tym związek tej cechy pisarstwa Nabokova z nieustająco obecną w jego wykładach, wypowiedziach, wywiadach uwagą poświęconą sztuce kompozycji: na wzajemny stosunek części, na sposoby przechodzenia od tematu do tematu, na architektoniczny schemat całości. „Я думаю, что Набоков верил, что хорошо придуманный и без помарок построенный мир может посредством какой–то телескопической аналогии открыть строителю нечто иначе не видимое и не постижимое в этом мире, а если повезет, то приоткрыть нечто неисследимое и в том». W swojej interpretacji *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* badacz zwraca uwagę, że np. komplikacja narracyjna może być dowodem na ingerencję sił z „innego świata”. «С изобретательным, изощренным, искусным упорством Набоков всю жизнь искал форму почти математического выражения, допустившего бы некое взаимное сообщение мира вымышленного и мира нашего,...]. Его книги поэтому суть сложные эксперименты, поставленные в надежде открыть, путем чрезвычайной, никогда прежде не удавшейся экстраполяции, последнюю истину не только о здешнем мире, но и о нездешнем». Г. Барабтарло: *Тайна Найта*. «Звезда» 2008, № 4. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/4>. [Data dostępu: 12. 12. 2009].

¹⁸¹ Б. Парамонов: *Египтянин Набоков*. «Звезда» 1999, № 4. <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4>. [Data dostępu: 12. 12. 2009].

przekonanie o złu, jakie literaturze rosyjskiej wyrządziła krytyka rewolucyjno – demokratyczna. Zasadniczo kształt jego refleksji, zdaniem badaczki, określa metoda formalna. Wniosek: Nabokov wykorzystywał osiągnięcia prawie wszystkich metod literaturoznawczych funkcjonujących w tym czasie w nauce o literaturze, ale żadna z nich, jego zdaniem, nie była w stanie zgłębić „tajemnicy” dzieła artystycznego¹⁸².

Gdy wieloletni przyjaciel i życzliwy komentator twórczości Nabokova Edmund Wilson skrytykował jego przekład *Eugeniusza Oniegina*, pisarz bronił swego prawa do posiadania odrębnego zdania i oceniania innych pisarzy w taki sposób: «Я отказываюсь подчиняться своду установленных взглядов и академических традиций»¹⁸³.

¹⁸² Л. Целкова: *Литературоведческие концепции В.Набокова (На материале «Лекций по русской литературе»)*. [W:] *Литературоведение на пороге XXI века*. Ред.: П. Николаев. Москва 1998, s. 320–325.

¹⁸³ *The Nabokov – Wilson letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson*. 1940 – 1971. New York 1979, s. 346. Cyt. za: И. Галинская: *Твердые суждения Владимира Набокова*. http://igalinsk.narod.ru/nabokov/n_op.htm.

Rozdział IV

Aspekt retoryczny Wykładów o literaturze rosyjskiej Vladimira Nabokova

Poprzedni rozdział był poświęcony przede wszystkim ocenianiu dzieła literackiego, niniejszy ma na celu rekonstrukcję zagadnienia aksjologii Nabokova na podstawie retorycznego aspektu jego wypowiedzi. Jacek Dąbała, badacz twórczości krytycznej Wita Tarnawskiego, zauważa, że: „To właśnie na poziomie między innymi rozumienia i stosowania rodzajów perswazji w krytyce, słownictwa, argumentacji i stylu rozpoczyna się” – tu badacz przytacza określenie Michała Głowińskiego – „immanentna aksjologia tekstu krytycznego”¹⁸⁴. Gatunek wypowiedzi pisarza o literaturze posiada cechy wykładu z jednej strony, a z drugiej – wypowiedzi krytycznoliterackiej, ściślej eseju¹⁸⁵. W analizowanym cyklu wyczuwalna jest silna perswazja retoryczna wobec odbiorcy. Zdaniem Mirosława Korolko: „[...] perswazja retoryczna jest niemożliwa w społecznej próżni”¹⁸⁶, dlatego też podstawową kategorią w sztuce oratorskiej jest audytorium, gdyż „perswazja może być skuteczna tylko wówczas, gdy jest dostosowana do odbiorców, których trzeba nakłonić, przekonać czy poruszyć”¹⁸⁷.

Korolko wyróżnia trzy funkcje perswazji retorycznej: informująco-pouczającą, zniewalającą i estetyczną. Funkcja informująco-pouczająca skierowana jest do „intelektu odbiorcy, [...] mówca uczy, informuje, udowadnia”. Zniewalająca służy do poruszenia, wzruszenia czytelnika, a funkcja estetyczna odwołuje się do „uczuć” odbiorcy, ma go zachwycić i sprawić mu estetyczną przyjemność¹⁸⁸.

¹⁸⁴ J. Dąbała: *Wit Tarnawski jako krytyk literacki*. Lublin 1995, s. 86. Zob. M. Głowiński: *Próba opisu tekstu krytycznego* [W:] *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, Wrocław 1984, s. 73–85.

¹⁸⁵ Por. С. Чекалова: *В прусытствии Набокова*. «Новый Мир» 1997, №6. Opublikowano w formie elektronicznej: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/6/re_obz02.html. Na temat eseizacji Nabokovowskich wypowiedzi pisze również Г. Барабтарло: *Тайна Найдта*. «Звезда» №4 2008., opublikowano w formie elektronicznej: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/4/ba12.html> [Data dostępu: 12.09.2010]

¹⁸⁶ M. Korolko: *Sztuka retoryki*. Warszawa 1998, s. 44.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem.

Teksty Nabokova realizują przede wszystkim pierwszą i trzecią funkcję. W swoich wypowiedziach stara się on dotrzeć do intelektu słuchaczy i maksymalnie na niego oddziaływać, jego interesy jako nadawcy posiadają wspólny cel z interesami odbiorcy, dlatego też krytyk dąży do zintegrowania punktów percepcji. Autor *Splendoru* wykorzystuje między innymi pośrednią taktowną perswazję, przywołując osobiste doświadczenia czytelnicze, które mają na celu uwierzytelnienie jego tez i pozyskanie zaufania słuchaczy. Przedstawia, na przykład, własną historię czytania dzieł Dostojewskiego, aby usposobić słuchacza do oceny pisarza, którą sam uznawał za słuszną:

I must have been twelve when forty – five years ago I read *Crime and Punishment* for the first time and thought it a wonderfully powerful and exciting book. I read it again at nineteen, during the awful years of civil war in Russia, and thought it long-winded, terribly sentimental, and badly written. I read it at twenty – eight when discussing Dostoevski in one of my own books. I read the thing again when preparing to speak about him in American universities. And only quite recently did I realize what is so wrong about the book¹⁸⁹ (s. 74).

W wypadku funkcji informująco–pouczającej orator pełni, zdaniem Korolki, przede wszystkim funkcję nauczyciela/informatora, przy czym informacje powinny być kompatybilne z tematem i intelektem odbiorcy. Czynnikiem zaburzającym oddziaływanie powyższej funkcji jest „ostentacyjny czy prymitywny dydaktyzm”¹⁹⁰. Tak realizowana funkcja informująco–pouczająca widoczna jest we wszystkich wypowiedziach krytycznoliterackich Nabokova z cyklu *Wykładów*, obecna zarówno eksplicytnie jak i implicytnie; krytyk uczy swoich słuchaczy „jedynie słusznego” czytania, a dydaktyzm zawarty w wypowiedziach nie zaburza oddziaływania wspomnianej funkcji.

Korolko twierdzi, że „styl prosty służy najlepiej celom dydaktycznym”. W *Wykładach* Nabokova styl prosty występuje obok umiarkowanego i wysokiego, nie ma tu miejsca na monotonię stylistyczną. Korolko zauważa, że „szczególnym

¹⁸⁹ W niniejszym rozdziale, aby ukazać oratorskie instrumentarium Nabokova cytaty pojawiają się w oryginale tzn. w języku angielskim. V. Nabokov: *Lectures on Russian literature*. New York 1981. Numery stron podane w nawiasach.

¹⁹⁰ M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 45.

środkiem uwypuklenia funkcji estetycznej dyskursu perswazyjnego są ornamenty słowno– stylistyczne”¹⁹¹. W dyskursie Nabokova funkcja estetyczna przejawia się w sposób niezwykle doniosły, aspekt ten zostanie omówiony szerzej w dalszej części rozdziału.

W sztuce retorycznej rozróżniamy trzy rodzaje retoryczne. Zdaniem Korolki: „Każdy temat retorycznej perswazji może być rozwinięty w mowie bądź uzasadniającej, bądź osądzającej, bądź opisowej”¹⁹². Korolko określa wyróżnione rodzaje jako: *deliberatywny*, czyli doradzający lub zachęcający, albo odradzający czy zniechęcający do jakiegoś tematu, sprawy, problemu; *osądzający*, sądowy, który osądza i oskarża i *oceniający*, „demonstratywny”, zawierający pochwałę lub naganę¹⁹³.

W Nabokovowskim dyskursie krytycznym przeważa rodzaj oceniający i *deliberatywny*. Z jednej strony autor *Lolity* wydaje zdecydowane oceny, uznając utwór za godny pochwały lub zasługujący na ostre słowa krytyki, z drugiej jednak dba o kontakt z odbiorcą i stara się, w charakterze doradcy, zaproponować określoną interpretację utworu, nieustannie też zachęca do wnikliwej lektury. Stosuje przy tym różnorodne sposoby, aby propagować lub deprecjonować postawę artystyczną twórcy i jednocześnie przekonać czytelnika do wskazanego przez siebie typu literatury, całkowicie odrzucając inne i wchodząc w polemikę z krytykami innych opcji.

Istotnym elementem sztuki retoryki są tak zwane „zasady”, determinujące cechy formalne wypowiedzi oratorskiej. Pierwsza zasada dotyczy stosowności, która obejmuje kwestie estetyczne i stylistyczne. Wyróżnia się podział na stosowność *wewnętrzną*, celem której jest utrzymanie zgodności między myślą, rzeczą i słowem i stosowność *zewnątrzną*, której cechą dystynktywną jest zgoda pomiędzy sposobami wygłoszenia mowy a odbiorem przez słuchacza¹⁹⁴.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem, s. 51.

¹⁹³ Ibidem, s. 51 – 53. (podkreślenie moje – M.K.)

¹⁹⁴ Ibidem, s. 54. (podkreślenie moje – M.K.)

Nabokovowskie wykłady posiadają wysoki współczynnik stosowności wewnętrznej, gdyż krytyk przeprowadza wywód w sposób spójny, zachowując pełną zgodność pomiędzy swoją myślą, opisywanym tekstem i sposobem wypowiedzi, doborem środków stylistycznych. Zachowuje również zasadę stosowności zewnętrznej; jego wypowiedzi są wygłaszane za aprobatą odbiorców wykładów, natomiast wśród badaczy i innych krytyków wywołują zamierzone kontrowersje. Stosowność stanowi dla krytyka priorytet. Autor *Splendoru* konstruuje swoje wypowiedzi, dostosowując je do umiejętności interpretacyjnych odbiorcy. W wypadku Nabokova jest to niebagatelne osiągnięcie, charakteryzujące jego samego jako utalentowanego oratora, który pomimo podniosłego, finezyjnego, dla wielu skomplikowanego stylu, potrafił skupić uwagę niedojrzałego literacko audytorium i dopasować wypowiedź tak, aby spełniała zamierzone funkcje perswazyjne.

Kolejna zasada retoryczna, to zasada *f u n k c j o n a l n o ś c i*, której istotą jest trafny dobór środków niezbędnych do osiągnięcia określonego celu¹⁹⁵. Metoda Nabokova polega głównie na preliminarzym streszczeniu, a następnie wnikliwej analizie najistotniejszych, jego zdaniem, aspektów utworu. Zapoznanie odbiorcy z utworem odbywa się również przy pomocy wykorzystania licznych cytatów, które umożliwiają wykładowcy przeprowadzenie autorskiej analizy i interpretacji.

Retoryczność Nabokovowskich wypowiedzi, jak każdej wypowiedzi, determinują takie konteksty jak: inwencja, kompozycja i elokucja¹⁹⁶. Dzięki nim możliwy jest ogląd jego dyskursu w nowej perspektywie.

Kontekst inwencji

I n w e n c j a w retoryce oznacza, „między innymi, wynajdywanie tematu i przedmiotu myśli, pomysłowość, wynalazczość, selekcję wiadomości, wyszukiwanie sposobów rozwiązywania postawionego problemu, gromadzenie danych”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 54.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 55. Por. Dąbała: *Wit Tarnawski...*, s. 100.

¹⁹⁷ Zob. J. Ziomek. *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 78.

Retoryczna inwencja ujawniona w tekstach krytycznych autora *Pnina* zaskakuje oryginalnym, często kontrowersyjnymi tezami, sądami, przekonaniem; Nabokov stosuje innowacyjne sposoby i narzędzia ich dowodzenia. Wśród aspektów inwencji należy zwrócić uwagę zwłaszcza na ten sposób wyrażania inwencji retorycznej, która związana jest, zdaniem Korolki, ze sprawdzianem statusu, dowodzeniem i toposami¹⁹⁸. Wyróżnia się cztery sprawdziany przez: domysł, definicję, wartościowanie i analizę kompetencji, z których, zdaniem Korolko, pozostaje sprawdzian przez domysł, zważywszy istotę krytyki literackiej¹⁹⁹. Różnica jest taka, że Nabokov w zasadzie wyklucza interpretację inną niż jego własna. Dlatego jego domysł, konfrontując się z innymi „poszerza wiarygodność perswazji i pogłębia istotę sprawdzianu”.

Aspekt wartościowania został omówiony w poprzednim rozdziale, dlatego też pozostaje wyodrębnienie sprawdzianu statusu problemu poprzez domysł, który najczęściej funkcjonuje w Nabokovowskich wypowiedziach. Domysł w *Wykładach o literaturze rosyjskiej* często wynika z konfrontacji z przekonaniem innych krytyków, ponadto perswazja osiąga jeszcze wyższy poziom wiarygodności, kiedy Nabokov decyduje się na wykorzystanie waloru biograficznego, według Korolki, omawianego pisarza lub z swojego własnego życia. Analiza kompetencji wynika często z wykorzystania elementów perswazji uwiarygodniającej problem, w tym wypadku aspektu chronologizacji. Szczególnie interesujący przykład pojawia się w wykładzie o Gorkim, w którym autor *Lolity* prezentuje dzieje pisarza, stosując dynamiczny i żywy opis, uwiarygodniony cytacją treści dokumentu historycznego, w tym wypadku notatki:

At the age of nineteen he attempted to kill himself. The wound was dangerous, but he recovered. The note found in his pocket began thus: "I lay the blame of my death on the German poet Heine, who invented toothache of the heart...." He tramped on foot all over Russia, to Moscow, and once there made straight for Tolstoy's house. Tolstoy was not at home, but the Countess invited him into the kitchen and treated him to coffee and rolls. She observed that a great number of bums kept coming to see her husband, to which Gorki politely agreed. (s. 184)

¹⁹⁸ Por. M. Korolko: *Sztuka retoryki...*

¹⁹⁹ M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 60 - 61.

Druga kategoria inwencji to **dowodzenie** (analiza dedukcyjna) – etap, na którym należy znaleźć dowody, mogące przynieść sukces wypowiedzi. Jest to jeden z chwytów retorycznych, przeważający w wypowiedziach krytycznoliterackich Nabokova, gdzie inklinacja do polemicznych deliberacji określa dynamikę wypowiedzi krytyka, a upodobanie do falsyfikowania koncepcji innych badaczy lub krytyków stanowi punkt wyjścia do jego własnych rozważań.

Predyspozycje intelektualne krytyka skłaniają go do wysuwania odważnych propozycji badawczych i stawiania niekonwencjonalnych hipotez. Sposób przeprowadzenia statusu problemu jest też interesujący ze względu na emocje towarzyszące wypowiedziom krytyka, wahające się od zachwyty, euforii do irytacji i rozdrażnienia.

Kolejna kategoria inwencji to **toposy**, które Korolko określa jako „źródła” i „magazyny” dowodów i pomysłów. „Siedliskiem” toposów, zdaniem Korolki, może być miejsce nieokreślone – myśl, lub określone – znak (symbol, gest, słowo, pismo)²⁰⁰. Ziomek określa topos jako „zapasy i składy myśli”, inaczej – „miejsce wspólne” pomiędzy retoryką a dialektyką, które w dzisiejszym rozumieniu, jak podkreśla badacz, wiąże się z „pograniczem logiki, semiologii i metodologii nauk”²⁰¹. Zdaniem Ziomek, topos jest „argumentem niespecyficznym, co znaczy, że nie należy do żadnej określonej dyscypliny i nie towarzyszy dowodom naukowym, lecz może być użyty dla poparcia dwóch aspektów sprawy, jest przeto jakby obosieczny”²⁰².

Nabokov wykorzystuje toposy exordialne²⁰³, czyli wprowadzane przez krytyka głównie po to, aby przekazać swoje refleksje wynikające z bogatego doświadczenia literackiego. Większość toposów, które są przez niego stosowane, ma za zadanie zrealizować założone cele perswazyjne: przekonać słuchaczy do zmiany rozumienia istoty literatury, wypromować swoją twórczość, a także przekonać do uznania jego sądów arbitralnych. Krytyk korzysta głównie z

²⁰⁰ M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 64 – 65.

²⁰¹ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 291.

²⁰² Ibidem, s. 295.

²⁰³ Ibidem, s. 298.

toposów, które odznaczają się „rozległą skalą znaczeniową”²⁰⁴, przedstawia własną koncepcję ontologii literatury i próbuje obalić panujący pogląd o funkcjonowaniu literatury:

After all we should always bear in mind that literature is not a pattern of ideas but a pattern of images. Ideas do not matter much in comparison to a book's imagery and magic. What interests us here is not what Lyovin thought, or what Leo thought, but that little bug that expresses so neatly the turn, the switch, the gesture of thought (s. 108).

Definicja retoryczna, należąca do głównych pojęć topiki, stanowi „obrazowe przedstawienie rzeczy dla uwydatnienia celu perswazji, wspierając uwagę i wolę słuchacza”²⁰⁵ Autor *Lolity* wprowadza własne definicje, przede wszystkim, determinując powinności pisarza, czytelnika i funkcje literatury:

The absurd was Gogol's favorite muse – but when I say "the absurd," I do not mean the quaint or the comic. The absurd has as many shades and degrees as the tragic has, and moreover, in Gogol's case, it borders upon the latter. It would be wrong to assert that Gogol placed his characters in absurd situations (s. 41).

Absurd jest jednym z przykładów, w którym Nabokov poprzez definicję postuluje jednocześnie sprzeciw przeciwko ograniczeniu i lapidarności rozumienia powyższego terminu.

Kontekst kompozycji

Konstrukcja wypowiedzi perswazyjnej w *Wykładach o literaturze rosyjskiej* zmodyfikowana jest *ordo naturalis*²⁰⁶ („w porządku naturalnym”). Modyfikacje polegają na przestawieniu, opuszczeniu lub przekształceniu „naturalnych” części dyskursu. Do stałych elementów, powtarzających się w każdym wykładzie należą: wstęp, opowiadanie, argumentowanie i zakończenie. Najważniejszym momentem w kompozycji retorycznej jest „argumentacja”, twierdzi Jacek Dąbała²⁰⁷.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ibidem, s. 67.

²⁰⁶ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 291.

²⁰⁷ J. Dąbała: *Wit Tarnawski...*

Nabokov orator uświadamia sobie konieczność przygotowania słuchacza do percepcji jego wywodów, dlatego też umiejętnie konstruuje część wstępną wypowiedzi²⁰⁸.

Autor *Zaproszenia na egzekucję* buduje część wstępną w sposób zaskakujący odbiorcę – każda zaczyna się inaczej. Wykłady rozpoczynają się najczęściej od faktów biograficznych. W pierwszym, poświęconym Gogolowi, Nabokov wprowadza moment zaskoczenia, zaczynając od śmierci pisarza, następnie daje poruszający obraz cierpiącego Gogola, ofiary niekompetentnych lekarzy. Wykład o Turgieniewie rozpoczyna krótka notka biograficzna podana z zachowaniem konwencjonalnego porządku chronologicznego: dzieciństwo, młodość, wczesna twórczość, bez informacji na temat śmierci. Interesująca forma wprowadzenia do wykładu pojawia się w wypadku eseju o Dostojewskim, gdzie autor *Lolity* przytacza list Wisariona Bielińskiego do Gogola, po czym pojawia się wywód, zarysowujący problem najważniejszy, dominantę całej wypowiedzi. Krytyk od razu, jakby nie mogąc poradzić sobie z emocją dotyczącą autora *Zbrodni i kary* wyraża swój negatywny stosunek do pisarza.

Biografia Antona Czechowa, otwierająca wykład o nim, została zaprezentowana poprzez ujawnienie pochodzenia społecznego pisarza i jego rodziny. Następnie pojawia się wyjaśnienie powodów, które skłoniły Czechowa do zaangażowania w działalność literacką i krótkie wprowadzenie do twórczości pisarza.

Maksymem Gorkim Nabokov najwyraźniej chce się zająć w formie jak najbardziej skondensowanej. Już we wstępie ekskurs biograficzny uzupełniony jest elementami oceny twórczości pisarza, które, zdaniem krytyka, są ściśle ze sobą związane.

Sposoby argumentacji są, w realizacji Nabokova, nietypowe, zgodnie z zasadą sformułowaną przez Ziomek: „Język krytyczny dyskursu nie wypowiada argumentów w sposób typowy”²⁰⁹. Jednym z ważniejszych narzędzi argumentacji

²⁰⁸ Korolko uważa, że : „Wszyscy teoretycy podkreślają, że pierwsze wrażenie jest decydujące dla efektów perswazji. Najważniejszą sprawą jest tu wytworzenie przychylnego nastroju i skoncentrowania uwagi odbiorców”. Za: M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 65.

²⁰⁹ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 100.

jest sylogizm. Według definicji Korolki jest to „schemat wnioskowania złożony z dwóch przesłanek, z których wyprowadza się wniosek. Przesłanka większa zawiera prawdę ogólną, przesłanka mniejsza – prawdę szczegółową; wniosek wynika logicznie z dwóch przesłanek”²¹⁰:

Gogol was a strange creature, but genius is always strange; it is only your healthy second – rater who seems to the grateful reader to be a wise old friend, nicely developing the reader's own notions of life. Great literature skirts the irrational (s. 44).

Powyższy sylogizm zawiera dwie przesłanki, opatrzone klamrą w postaci wniosku. Przesłanka szczegółowa dotyczy Gogola, w którym Nabokov widzi geniusza, przesłanka ogólna podkreśla fakt, zgodnie z którym geniusz jest postrzegany w kategoriach dziwaczności. Wniosek dotyczy literatury w ogóle: genialna literatura, przedstawicielem której jest, bez wątpienia Gogol, ociera się o szaleństwo i irracjonalizm: „I see however no other way of getting to Gogol (or to any other Russian writer for that matter). His work, as all great literary achievements, is a phenomenon of language and not one of ideas” (s. 44).

Sylogizm ten zawiera dwie przesłanki – jedna odnosi się do twórczości Gogola, fenomenowi realizującego się na płaszczyźnie języka, druga sugeruje, iż literatura jako taka jest kwestią języka na nowo stworzonego przez genialnych artystów. We wniosku uważny czytelnik dostrzeże odwołanie do twórczości samego Nabokova²¹¹.

Rozbudowaną wersją sylogizmu w retoryce jest epicheremat, w którym do jednej z przesłanek dołącza się uzasadnienie²¹². Epicheremat jest jednym z wielu chwytów w Nabokovowskim instrumentarium retorycznym i pojawia się z frekwencją podobną do występowania sylogizmu.

²¹⁰ M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 90.

²¹¹ Anna Ginter uważa, że: „Właśnie mistrzowskie posługiwanie się słowem stanowiło da pisarza wykładnik wielkiej literatury. [...] W ten sposób można określić twórczość Nabokova – fenomen języka. Każde z nich zostało dobrane z ogromną uwagą, po rozważeniu nie tylko jego semantyki, ale również (a nierzadko przede wszystkim) jego brzmienia wraz ze wszystkimi związanymi z nim skojarzeniami”. Zob: A. Ginter: *Świat za słowami Vladimira Nabokova ...*, s. 32.

²¹² M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 90.

Indukcje – wnioskowanie od szczegółu do ogółu, dochodzenie do wniosku ogólnego na podstawie wniosków szczegółowych (dbałość o wielostronne objaśnianie), to często wykorzystywane przez Nabokova-krytyka sposób argumentacji:

[...] when dealing with a work of art we must always bear in mind that art is a divine game. These two elements – the elements of the divine and that of the game – are equally important. It is divine because this is the element in which man comes nearest to God through becoming a true creator in his own right. And it is a game, because it remains art only as long as we are allowed to remember that, after all, it is all make – believe, that the people on the stage, for instance, are not actually murdered, in other words, only as long as our feelings of horror or of disgust do not obscure our realization that we are, as readers or as spectators, participating in an elaborate and enchanting game: the moment this balance is upset we get, on the stage, ridiculous melodrama, and in a book just a lurid description of, say, a case of murder which should belong in a newspaper instead (s. 72).

Podobnie jak inni krytycy, bogato korzystający z retorycznej indukcji, Nabokov dba o wielostronne objaśnianie. Dobiera i rozkłada argumenty w sposób intuicyjny, jasno je wyrażając. Analogicznie do polskiego pisarza-krytyka, Wita Tarnawskiego, w wypadku *Wykładów*: „Przywołana egzemplifikacja indukcji pokazuje, w jaki sposób – wplatając w podstawowy model tego rodzaju argumentu wiele dodatkowych wyjaśnień – zasugerować odbiorcy interpretację”²¹³

Ostatnim z argumentów retorycznych jest analogia. Chodzi o związki twórczości wybranych pisarzy, na podstawie których Nabokov wyciąga uogólniające wnioski. Brak tu interpretacji biograficznych, są natomiast związki z psychoanalizą, a raczej ich brak, ponieważ Nabokov stanowczo odrzuca koncepcję zakładającą poszukiwanie analogii pomiędzy biografią a twórczością zgodnie z Freudowską teorią. Krytyk doszukuje się jednak analogii w twórczości poszczególnych pisarzy, na przykład Gogol – Tolstoj, wskazując na podobieństwa ich genialnego pisarstwa. Analiza twórczości poszczególnych pisarzy opiera się

²¹³ J. Dąbała: *Wit Tarnawski...*, s. 101.

często na porównaniu osiągnięć literackich dwóch lub więcej pisarzy z wyraźnym wyszczególnieniem przewagi artystycznej jednego z nich:

It is, as in all Dostoevski's novels, a rush and tumble of words with endless repetitions, mutterings aside, a verbal overflow which shocks the reader after, say, Lermontov's transparent and beautifully poised prose. Dostoevski as we know is a great seeker after truth, a genius of spiritual morbidity, but as we also know he is not a great writer in the sense Tolstoy, Pushkin, and Chekhov are (s. 86).

Przykładem umiejętnego nawiązywania bliskiego kontaktu z odbiorcą są tu tranzyce oraz retoryczny paralelizm, wykorzystywane szczególnie często, podobnie jak sposoby i techniki przechodzenia do dalszego ciągu, na przykład: *jak słusznie zauważono, jak wczoraj powiedziałem, z kolei przejdę do drugiego zagadnienia* itp. Pojawiają się również wyznaczniki językowe, które tworzą łatwo uchwytną dla słuchacza lub czytelników ramy wypowiedzi. Pozwalają one na efektywniejszą samokontrolę, utrzymanie właściwego kierunku myśli, aby uwydatnić poszczególne etapy kompozycji za pomocą wyznaczników językowych:

We are going to pursue our inquiry as to what impressions went to form a certain dream that both Vronski and Anna had in a later part of the book. The most prominent of these occurs on her arrival in Moscow and her meeting with Vronski (s. 99).

W wykładach pojawiają się również zwroty skierowane bezpośrednio do czytelnika, które wskazują na kierunek, który obierze Nabokov w swoim wywodzie: „The reader will notice – I will direct his attention to those passages in a moment”. (s. 50) Autor *Ady* odgrywa rolę przewodnika i często zwraca się do swoich słuchaczy, podtrzymując ich zainteresowanie.

Retoryczny paralelizm – gromadzenie w tekście dużej liczby rozmaitych elementów intensyfikujących oddziaływanie na odbiorcę, poświęcenie uwagi maksymalnemu wyjaśnieniu, brak jednak elementu redundancyjnego, forma aplikacji powyższego narzędzia do wykładów bywa różnorodna. Krytyk

intensyfikuje środki retoryczne, mające pobudzić zmysły słuchaczy i nauczyć ich, jak sensualnie można odbierać literaturę.

W kontekście elokucji

Kontekst elokucji pozwala określić styl krytyka. *Wykłady* odznaczają się jasnym i ozdobnym wysłowieniem. Elokucja – *elocutio* – to odpowiednie użycie słów do myśli, uporządkowanie wypowiedzanych myśli. Teoria elokucji obejmuje trzy grupy zagadnień. Po pierwsze, typologię stylów – „celowe ułożenie wypowiedzi do przedmiotu i słuchaczy”. Po drugie, zasady wyboru i przekształcanie słów, zastosowanie odpowiednich tropów i figur retorycznych. Ostatnie zagadnienie dotyczy wiedzy o zakresie retorycznym²¹⁴. W tym wypadku chodzi o tropy i figury.

Zakres Nabokovowskich zabiegów elokucyjnych jest szeroki. Jego wypowiedzi są dokładnie przemyślane oraz uporządkowane i pomimo kilku fragmentów, które sprawiają wrażenie chaotycznego strumienia myśli, całość jest z góry zaplanowana i nic w *Wykładach* nie wynika bezzasadnie. Dyskurs krytyczny pisarza stanowi ciekawy teren eksploracji ze względu na bogactwo językowe, z jednej strony dostosowane do poziomu intelektualnego i wiedzy literackiej odbiorcy, a z drugiej charakterystyczne dla Nabokova pisarza – a więc wyjątkowo skomplikowane. Korzystając z kompendium wiedzy o retoryce Mirosława Korolki²¹⁵, postaram się zbadać kontekst elokucyjny wypowiedzi krytycznoliterackich Nabokova i odnaleźć najbardziej charakterystyczne środki wykorzystane przez niego w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*.

W retoryce wyróżnia się trzy style – *tres modi dicendi*. Korolko, idąc śladami Arystotelesa i Teofrasta, a później Cyserona i Kwintyliana, wymienia następujące czynniki konstytuujące style: „stopień ozdobności w zakresie słownictwa i szyku zdania, stopień nasycenia środkami służącymi oddziaływaniu

²¹⁴ Ibidem, s. 102.

²¹⁵ Ibidem, s. 103.

emocjonalnemu oraz rytmiczność mowy (lub prozy), a od czasów średniowiecza również zróżnicowanie elementów inwencyjnych”²¹⁶.

Poprawność językowa stanowi w wypadku perfekcyjnego Nabokova stylisty rudymenarny wyznacznik wypowiedzi. Język, choć bogaty w metafory i inne środki stylistyczne, charakteryzuje się starannością, jest – w zasadzie – zrozumiały dla odbiorcy.

Wykłady o literaturze rosyjskiej są skonstruowane głównie w celu dotarcia do określonych odbiorców, którymi pierwotnie byli amerykańscy studenci. Jednak w wypadku tekstu o Gogolu odbiorcą miała być, w zamyśle, szersza i lepiej przygotowana do lektury publiczność, gdyż Nabokov zamierzał opublikować ów wykład, dlatego też można zauważyć różnice – sfera ozdobności należy tu do najbogatszych. Łącząc rolę pisarza i krytyka Nabokov tworzy niepowtarzalną wypowiedź literacką, jego dyskurs charakteryzuje zróżnicowanie i wielość użytych tropów, przede wszystkim metafory. Większość metafor odnosi się do świata magii lub przyrody, na przykład Gogola Nabokov uważa za artystę – czarodzieja, a wizje przez niego stworzone za metafizyczne. Jednym z przykładów, które krytyk podaje na potwierdzenie geniuszu Gogola jest część finalna *Martwych dusz*, przedstawiona za pomocą metafory:

Beautiful as all this final crescendo sounds, it is from the stylistic point of view merely a conjuror's patter enabling an object to disappear, the particular object being – Chichikov (s. 33).

Tekst o Gogolu jakże często przybiera postać wypowiedzi poetyckiej:

But the diver, the seeker for black pearls, the man who prefers the monsters of the deep to the sunshades on the beach, will find in *The Overcoat* shadows linking our state of existence to those other states and modes which we dimly apprehend in our rare moments of irrational perception. The prose of Pushkin is three-dimensional; that of Gogol is fourdimensional, at least (s. 43).

²¹⁶ Ibidem, s. 53.

Metafora stanowi nieodłączny element stylu Nabokova, zarówno krytyka literackiego jak i pisarza. Zdolności synestetyczne, niezwykła wrażliwość zmysłowa, jak również wyjątkowa erudycja sprawiają, że metafory w wykładach są tak wyszukane. To właśnie dzięki nim Nabokov stwarza niepowtarzalną atmosferę swoich wypowiedzi.

Często spotykany u Nabokova trop to katachreza, którą Korolko określa jako nadużycie semantyczne, propozycja nazwy tam, gdzie już ta nazwa istnieje²¹⁷. Poetyzowanie i neologizacja to nieodłączna cecha Stosując poetyzowanie Nabokov zbliża się do literatury, w ten sposób zachwiana zostaje „sytuacja krytyczna”.

Nabokov, znany z innowacyjności w sferze języka i nieszablonowych zabiegów stylistycznych, do swoich tekstów krytycznych nierzadko wprowadza własne terminy, na przykład, omawiając twórczość wielkich pisarzy, mówiąc o świecie wykreowanym przez mistrzów, wymienia wśród nich również siebie:

There can be no moral lesson in such a world because there are no pupils and no teachers: this world is and it excludes everything that might destroy it, so that any improvement, any struggle, any moral purpose or endeavor, are as utterly impossible as changing the course of a star. It is Gogol's world and as such wholly different from Tolstoy's world, or Pushkin's, or Chekhov's or my own (s. 42).

Najwięcej przykładów katachrezy pojawia się w wykładzie o Tolstoju i Gogolu. Krytyk tłumaczy, na przykład, swoją koncepcję snu i wyjaśnia swoje rozumienie koszmaru, który jest niczym innym jak przedstawieniem teatralnym odbywającym się w przestrzeni naszego mózgu. Senne przedstawienie ma najczęściej charakter amatorski, nieusystematyzowany, odegrany w sposób niedbały, z „trzęsącymi się kulisami”:

²¹⁷ M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 108.

So let us start by studying the ingredients of the double nightmare, Anna's and Vronski's. What do I mean by the ingredients of a dream? Let me make this quite clear. A dream is a show – a theatrical piece staged within the brain in a subdued light before a somewhat muddleheaded audience. The show is generally a very mediocre one, carelessly performed, with amateur actors and haphazard props and a wobbly backdrop (s. 113).

Emfaza i emocjonalność to jedna z charakterystycznych cech wypowiedzi krytycznych Nabokova. Krytyk poddaje się uniesieniu i chce nadać wypowiedzi inne, niezwykle doniosłe znaczenie. Nabokov stylizuje swój dyskurs na mowę żywą, adresowaną do określonego słuchacza. Twórczość wielkich pisarzy odczuwana jest przez Nabokova „kręgosłupem”, jak sam twierdzi. Rozkosz, jaką daje mu kontakt z wielkimi dziełami literackimi jest wręcz nieopisana, stąd też jego wykłady o literaturze charakteryzują się niezwykle emocjonalnością. Emocje związane są nie tylko z zachwytem czy, przeciwnie, pogardą lub dezaprobatą. W wypadku Gogola emocje wywołane lekturą dzieł pisarza są wypadkową zachwyty, podziwu i estetycznego uniesienia:

It would be of course ridiculous to suppose that Gogol spent ten years merely in trying to write something that would please the Church. What he was really trying to do was to write something that would please both Gogol the artist and Gogol the monk. He was obsessed by the thought that great Italian painters had done this again and again: a cool cloister, roses climbing a wall, a gaunt man wearing a skull – cap, the radiant fresh colors of the fresco he is working upon – these formed the professional setting which Gogol craved (s. 40).

Dyskurs Nabokova organizują również formy retoryczne, odwołujące się do emocji krytyka–czytelnika. Nabokov pokazuje swój zachwyt, ekscytację i podziw, a także emocje kontradyktoryjne – wzburzenie, gniew i sprzeciw, wychodzi poza ramy wypowiedzi krytycznoliterackiej i zaprasza czytelników do wspólnej eksploracji tekstu, przeprowadzając jednocześnie swoich słuchaczy na płaszczyznę prywatnej lektury. W tym celu wykorzystywane są zwroty skierowane do czytelnika, dzięki którym Nabokov stara się stworzyć „wspólną przestrzeń tekstową”.

Porównanie, zaraz po metaforze, to jeden z najczęściej wykorzystywanych tropów charakterystycznych dla stylu krytycznoliterackiego Nabokova. Jedno z ciekawszych porównań, implikujących niezwykle zainteresowania prywatne Nabokova, to porównanie z wykładu o Gogolu:

These quotations are good examples of his perfectly modulated well-oiled prose which is so nicely adapted to the picturing of slow movement. This or that phrase of his reminds one of a lizard sun-charmed on a wall – and the two or three final words of the sentence curve like the lizard's tail. But generally speaking his style produces a queer effect of patchiness, just because certain passages, the artist's favorites, have been pampered much more than the others and, in consequence, stand out, supple and strong, magnified, as it were, by the author's predilection among the general flow of good, clear, but undistinguished prose. Honey and oil – this comparison may be well applied to those perfectly rounded graceful sentences of his, when he settles down to the task of writing beautifully (s. 48).

Hyperocha – rodzaj hiperboli, stanowi najwyższą pochwałę, wyrażaną najczęściej za pomocą konwencjonalnych zwrotów typu „nie ma nic lepszego pod słońcem”, pojawia się ona w wykładach o najwyżej cenionych pisarzach i zaczyna jeden z nich – o Tolstoju, w którym hyperocha podkreśla najwyższą ocenę postawioną przez Nabokova:

Tolstoy is the greatest Russian writer of prose fiction. Leaving aside his precursors Pushkin and Lermontov, we might list the greatest artists in Russian prose thus: first, Tolstoy; second, Gogol; third, Chekhov; fourth, Turgenev. This is rather like grading students' papers and no doubt Dostoevski and Saltykov are waiting at the door of my office to discuss their low marks (s. 92).

Przykład litoty odnajdziemy w charakterystyce Turgieniewa sporządzonej na zasadzie łagodzenia przeciwstawieństw. Z jednej strony, zdaniem krytyka, pisarz nie należy do wielkich, a z drugiej jego twórczość jest „przyjemna”. W poniższym fragmencie litota pojawia się w połączeniu z porównaniem:

He is not a great writer, though a pleasant one. He never achieved anything comparable to Madame Bovary, and to say that he and Flaubert belonged to

the same literary school is a complete misconception. Neither Turgenev's readiness to tackle any social problem that happened to be a *la mode*, nor the banal handling of plots (always taking the easiest way) can be likened to Flaubert's severe art (s. 46).

Jednym z istotnych zasobów warsztatu retorycznego każdego oratora jest bogactwo figur słownych i myśli²¹⁸. Jak zauważa Anna Ginter w swojej pracy o grach słownych u Nabokova, twórczość autora *Lolity* opiera się na aplikacji, modyfikacji i amplifikacji różnorodnych środków językowych²¹⁹. W twórczości krytycznoliterackiej Nabokov wykorzystuje swoje osiągnięcia prozaika i stosuje rozmaite figury słowne, obecne także w jego twórczości artystycznej.. Do najważniejszych figur słownych pojawiających się w *Wykładach o literaturze rosyjskiej* można zaliczyć: *k l i m a k s* (stopniowanie), *d i a l y t o n* (rozłączenie) – rozdzielenie kilku zdań lub części zdania przez powtarzanie tego samego orzeczenia, *p a r o n o m a z j ę* (przetwarzanie wyrazów) – użycie wyrazów o podobnym brzmieniu i zbliżonym znaczeniu lub podobnym brzmieniu a innym znaczeniu, *a n t y t e t o n* (antyteza), *a k s e s i s* – uwydatnienie myśli za pomocą szeregu bliskoznacznych wyrażen ułożonych w formie narastającej²²⁰:

Incidentally, Turgenev, as most writers of his time, is far too explicit, leaving nothing to the reader's intuition; suggesting and then ponderously explaining what the suggestion was. The labored epilogues of his novels and long short stories are painfully artificial, the author doing his best to satisfy fully the reader's curiosity regarding the respective destinies of the characters in a manner that can hardly be called artist (s. 47).

Dąbała na podstawie wypowiedzi krytycznych Wita Tarnawskiego konstatuje znaczącą różnicę w ontologii figur słownych i myśli następująco: „Bardziej charakterystyczne, o większym stopniu zróżnicowania znaczeń, są figury myśli. Ich rola jest tym większa, że są trwałe i mogą oddziaływać również poza warstwą formalno-słowną”²²¹. W Nabokovowskim dyskursie zauważalne są przede wszystkim figury myśli takie jak: *e i d o l o p o i a* – wprowadzenie w obręb

²¹⁸ M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 111.

²¹⁹ Zob. A. Ginter: *Świat za słowami Vladimira Nabokova...*

²²⁰ M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 112.

²²¹ J. Dąbała: *Wit Tarnawski...* s. 109.

wypowiedzi słów cudzych, nie będących jednak cytatem lecz świadomym tworem retorycznej fantazji, a i t i o l o g i a – postawienie pytania i udzielenie sobie samemu odpowiedzi²²²:

So what is that queer world, glimpses of which we keep catching through the gaps of the harmless looking sentences? It is in a way the *real* one but it looks wildly absurd to us, accustomed as we are to the stage setting that screens it (s. 42).

Pytania stawiane przez krytyka mają głównie za zadanie wywołanie zainteresowania słuchaczy, a udzielenie odpowiedzi uwiarygodnienie jego pozycji znawcy literatury. Nabokov zadaje pytania nie tylko takie, na które, jego zdaniem, może odpowiedzieć jedynie on. Zwraca się z pytaniami również do swoich słuchaczy, aby podpowiedzieć im nowe rozwiązania. W ten sposób konstruuje niektóre fragmenty wypowiedzi o Dostojewskim:

I would like you further to ponder *Crime and Punishment* and *Memoirs from a Mousehole* also known as the *Notes from Underground* (1864) from this point of view: is the artistic pleasure you derive from accompanying Dostoevski on his excursions into the sick souls of his characters, is it consistently greater than any other emotions, thrills of disgust, morbid interest in a crime thriller? (s. 72).

Kolejna charakterystyczna figura myśli w *Wykładach* to a p o r i a, inaczej powątpiewanie²²³. Nabokov podaje w wątpliwość wiele analiz badawczych i podkreśla nadrzędność własnego osądu i opinii. Głównym źródłem wątpliwości jest określanie przynależności poszczególnych utworów do konkretnych szkół lub nurtów literackich, a także błędy interpretacyjne czytelników i krytyków²²⁴. Do przykładów aporii można włączyć fragmenty eksplikacyjne z wykładu o Turgieniewie, w których Nabokov deprecjonuje umiejętności interpretacyjne czytelników i wskazuje nową metodę odczytania utworu:

²²² Zob. M. Korolko: *Sztuka retoryki...*, s. 116 – 125.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Nabokov poświęca temu zagadnieniu szczególną uwagę. Rozważania na temat czytelników, krytyków i pisarz, wydawca zamieścił w osobnym rozdziale w tomie wykładów o literaturze zachodnioeuropejskiej.

The reader will notice – I will direct his attention to those passages in a moment – that the two fathers and the uncle in the book are not only very different from Arkadi and Bazarov, but also different from each other. One will also note that Arkadi, the son, is of a much gentler and simpler and more routine and normal nature than Bazarov. I shall look through a number of passages that are especially vivid and significant (s. 50).

W wykładzie o Gogolu pojawia się powątpiewanie w słuszność uwag metaliterackich na temat *Martwych dusz*, a także ironia wobec absolutnej ignorancji wydawcy londyńskiego:

Needless to say that all these things (in fact whole paragraphs and pages) were left out by Mr. T. Fisher Unwin who to the "considerable joy" of Mr. Stephen Graham (see preface, edition of 1915, London) consented to re-publish *Dead Souls*. Incidentally, Graham thought that "*Dead Souls* is Russia herself" and that Gogol "became a rich man and could winter at Rome and Baden–Baden." (s. 22)

E p i t i m e s i s – wyrażenie oburzenia oratora wobec godnych nagany myśli²²⁵ pojawia się przede wszystkim w wykładzie o Dostojewskim i Gorkim. Oburzenie wywołane jest przekonaniem krytyka o niskiej technice artystycznej pisarzy uważanych za klasyków. Nabokov stosuje epitemesis, aby „odbrązowić” twórców, których warsztat literacki nie spełnia standardów mistrzów literatury, ustanowionych przez autora *Pnina*²²⁶:

Dostoevski's lack of taste, his monotonous dealings with persons suffering with pre–Freudian complexes, the way he has of wallowing in the tragic misadventures of human dignity – all this is difficult to admire. I do not like this trick his characters have of "sinning their way to Jesus" or, as a Russian author Ivan Bunin put it more bluntly, "spilling Jesus all over the place.". Just as I have no ear for music, I have to my regret no ear for Dostoevski the Prophet (s. 71).

Wyżej przedstawiony przykład pokazuje oburzenie Nabokova wobec implementacji jakichkolwiek ideologii w literaturze, jak również nieumiejętnego wykorzystania zasobów literackich w wypadku poszczególnych pisarzy.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Por. V. Nabokov: *Good Readers and Good Writers*. [W:] V. Nabokov: *Lectures on literature*. New York 1980.

Spotykamy również wyrazy oburzenia wobec stosowania analizy utworu literackiego na podstawie biografii pisarza lub implikowania psychoanalitycznych rozwiązań interpretacyjnych, w szczególności freudowskich.

Nabokov ceni najwyżej to, co literackie, doszukuje się „smaku detalu”, konstruuje swój dyskurs, opatrując komentarzem fragmenty, jego zdaniem, najbardziej interesujące. W jego postawie krytycznej relewantnym czynnikiem jest „współmyślenie z tekstem”. Nabokowski dyskurs przeplatany jest grubą nicią cytatów, które stanowią punkt wyjścia do dialogu – krytyk próbuje podjąć dyskusję z „cudzym głosem”. Balansowanie pomiędzy krytyczną egzegezą a charakterystyczną Nabokowską narracją powieściową wydaje się być dominantą.

Stałym elementem retorycznym w Nabokowskich wykładach jest element zaskoczenia odbiorcy i zadziwienia, kiedy krytyk niespodziewanie sugeruje niezwykle pomysł interpretacyjny, który wprawia niejednego czytelnika w zdumienie. Ważną rolę odgrywa tutaj „uwyrażnienie własnego sądu”, potwierdzające postawioną hipotezę.

Analiza zastosowanych środków retorycznych i językowych pozwala określić styl wypowiedzi krytycznych Nabokova jako hybrydę stylu potocznego i artystycznego (poetyckiego), z elementami stylu naukowego. Potrzeba kontaktu z odbiorcą determinuje konieczność wykorzystania stylu potocznego, autor *Lolity* próbuje dotrzeć do swoich słuchaczy poprzez zastosowanie stylu dobrze im znanego. Jednak bogate artystyczne doświadczenie pisarza i doświadczenie wykładowcy akademickiego warunkują określony stopień aplikacji stylu naukowego.

Rozdział V

Dyskurs krytyczny Vladimira Nabokova wobec kontekstu procesu krytycznoliterackiego

W refleksji literaturoznawczej poświęconej twórczości Nabokova, istnieje przekonanie o związku twórczości pisarza z formacją modernistyczną, z symbolizmem i awangardą rosyjską pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Problem ten, moim zdaniem, najlepiej naświetla Magdalena Medarić, podejmując próbę określenia miejsca rosyjskich powieści pisarza – jego modelu prozy – w procesie literackim lat 20 – 30. Próba ta napotyka na trudności, gdyż, jak twierdzi badaczka, teksty Nabokova «с трудом вписываются в какую-либо из известных стилевых формаций» zarówno na poziomie poetyki immanentnej, realizowanej w tekstach artystycznych, jak i poetyki sformułowanej w wypowiedziach dyskursywnych, w których Nabokov niezmiennie twierdzi, iż ukształtował go „srebrny wiek” literatury rosyjskiej. Medarić uważa, że estetyka modernizmu (symbolizm) i awangardy współistnieją w twórczości Nabokova, nawet w ramach jednego utworu i przywołuje pojęcie syntetyzmu Jewgienija Zamiatina, łączącego symbolizm z awangardą. Dlatego też można założyć, że rosyjskie powieści Nabokova wpisują się w syntetyczną fazę awangardy, w tendencje charakterystyczne dla modelu powieści rosyjskiej i europejskiej lat 20 – 30. XX wieku²²⁷.

Rozważając problem związków Nabokova z modernizmem, Medarić i inni badacze starają się udowodnić swoje tezy na przykładzie jego powieści rosyjskich, przy czym najbardziej przydatny okazuje się *Dar*, stanowiący apogeum europejskiej twórczości pisarza. Irina Papierno widzi związek tej twórczości z modernizmem w sprzeczności Nabokova wobec estetyki realizmu i estetyki

²²⁷ М. Медарич: *Владимир Набоков и роман XX столетия*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 1, Санкт-Петербург 1999, s. 332.

pozytywistycznej (tu najważniejszy jest problem stosunku między literaturą a rzeczywistością)²²⁸. Mark Lipowieckij zauważa związek Nabokova z symbolizmem – w metaprozie, jak nazywa twórczość pisarza, zawarte jest, jego zdaniem, doświadczenie artystyczne całego „wieku srebrnego”. Jednocześnie badacz zgłasza zastrzeżenia do hipotezy. Chociaż dla tej prozy charakterystyczny jest, przypominający symbolistyczny, dualizm (Medarić mówi o ważności sensu metafizycznego), dążność do *realiora*, brak tu słowa teurgicznego i związanego z nim symbolu. Jest, twierdzi Lipowieckij, struktura stylu symbolistycznego, na którą nakładają się elementy estetyki akmeizmu (obraz sensualnego, namacalnego świata, niesłuchanie istotny dla estetyki Nabokova), charakterystyczny jest również brak akmeistycznego poczucia historii, związku historii z kulturą. W *Darze* przenika się estetyka symbolizmu i akmeizmu²²⁹.

Związek twórczości Nabokova z formalizmem rosyjskim, z jego teoriami rozwijającymi się w latach 20 – 30. w Rosji Radzieckiej jest dzisiaj pewnikiem. Zdaniem Papierno, objawia się na poziomie elementarnym, w użyciu przez Nabokova, terminów jak choćby „ruch konika szachowego” (Szkłowski), czy „przesunięcie”; z formalizmu zaczerpnął Nabokov także, na przykład, pojęcie „ewolucji literackiej”, która również odbywa się na zasadzie „ruchu konika”²³⁰. To samo twierdzi Aleksandr Dolinin. Według niego, Nabokov z uwagą śledził prace rosyjskich formalistów, a w jego poetyce można dostrzec szereg punktów wspólnych z ideami ruchu. Dolinin uważa jednak, że sama metoda formalna z jej hasłem sztuki jako chwytu była obca myśleniu Nabokova, który odrzucał wszelkie idee ogólne i generalizujące metodologie. Badacz zwraca przy tym uwagę, iż autorowi *Tamtych brzegów* bliska jest postawa Chodasiewicza wyrażona w twierdzeniu: «В как заключается что» (Dolinin konstatuje związek chwytu z treścią w twórczości Nabokova, choć czasami chwyt słowny służy jedynie celom ornamentyki)²³¹.

²²⁸ И. Паперно: *Как сделан «Дар» Набокова*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 1, Санкт–Петербург 1999, s. 334

²²⁹ М. Липовецкий: *Этилог русского модернизма*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 1, Санкт–Петербург 1999, s. 349

²³⁰ И. Паперно: *Как сделан «Дар» Набокова...*

²³¹ А. Долинин: *Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар»*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 1, Санкт–Петербург 1999, s. 351

Medarić, kontynuując temat związku Nabokova z formalizmem, zwraca uwagę na ważność fabuły w programie teoretyków szkoły. Powinna być ona rozwinięta, gdyż, w przekonaniu formalistów, stanowi zasadę prozy (powiązana jest ze wzrostem znaczenia narracji)²³². Nabokov zwiększa rolę fabuły w strukturze swoich powieści, gra z fabułami już istniejącymi w literaturze, co kolejny raz wskazuje na związek z koncepcjami formalistów (kanonizacja gatunków podrzędnych, zainteresowanie związkami między gatunkami wysokimi i niskimi). Przy tej okazji badaczka podaje w wątpliwość zależność koncepcji Nabokova od pomysłów Szklowskiego – jej zdaniem, źródło pomysłów to Andriej Biely i jego teorie²³³.

Ukształtowany jako pisarz w świecie idei modernistycznych, przejmując i przetwarzając, zgodnie z naturą swego talentu, idee artystyczne tej formacji, Nabokov krytyk z tych samych źródeł czerpie swoje inspiracje. Pozostając w ścisłym związku z koncepcjami literaturoznawczymi młodszych współczesnych mu teoretyków, będzie je reinterpreterował, wprowadzał korekty, które świadczą o неповtarzalności jego myślenia artystycznego. Dlatego właśnie określenie metody krytycznej Nabokova sprawia trudności, tym bardziej, że tej dziedzinie jego twórczości nie poświęcono, jak dotąd, wiele uwagi.

Fakty biograficzne²³⁴ potwierdzają zainteresowanie Nabokova dokonaniem w dziedzinie opisu i interpretacji dzieła literackiego. W niniejszym rozdziale postaram się odnaleźć inspiracje krytycznoliterackie Nabokova w *Wykładach o literaturze rosyjskiej* i dookreślić w ten sposób jego metodę krytyczną. Autor *Lolity* wczesną twórczość prozatorską i poezję zaczął łączyć ze studiami literaturoznawczymi, jak na przykład w *Darze*, który stanowi nie tylko powieść, ale i skondensowaną historię literatury XIX wieku, okres amerykański to punkt kulminacyjny łączenia prozy ze studiami literaturoznawczymi, widoczny w

²³² М. Медарич: *Владимир Набоков и роман XX столетия*. [W:] Idem, s. 332.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Zob. Б. Бойд: *Владимир Набоков: Американские годы: Биография*. Москва 2004; V. Nabokov: *Strong opinions*. New York 1990.

Bladym ogniu i *Adzie*, w których erudycja została zaaplikowana do poetyki utworów²³⁵.

Michael Glynn w swojej pracy poświęconej wpływom bergsonizmu i formalizmu na twórczość Nabokova, dokonuje przeglądu opinii literaturoznawców na temat przynależności pisarza do wybranych szkół literackich, a następnie konfrontuje je ze swoimi tezami i wnioskami. Glynn sugeruje, że Nabokov w swoich wykładach jest bliższy koncepcjom formalistycznym niż symbolistycznym, ponieważ: „As a gifted and indiosyncratic teacher of literature, Nabokov demanded from his students close engagement with the material properties of a depicted Word”²³⁶. Cytuje przy tym fragment dotyczący komentarza Nabokova do jego własnej wypowiedzi o Kafce²³⁷, w której autor *Lolity* mówi o ważności szczegółu, co można zaobserwować we wszystkich jego wykładach. Znaczenie szczegółów podkreślił w wywiadzie dla Roberta Hughes’a: „I believe in stressing the specific detail; the general ideas can take care of themselves”²³⁸. Konkludując, Glynn potwierdza słuszność swojego założenia, że Nabokov był bardziej skłonny uznać ważność dla siebie nurtu formalistycznego niż założeń symbolizmu: „Here Nabokov clearly allied himself with a formalist rather than Symbolist aesthetic”²³⁹. Jako potwierdzenie braku związków z tradycją symbolistyczną Glynn wymienia Nabokovowską **otwartość na świat**, stojącą w opozycji do postawy symbolistów, w wypadku których brakowi zaufania do świata towarzyszy brak satysfakcji ze świata w ogóle: „[...] distrust of the word was accompanied by dissatisfaction with the world itself”²⁴⁰. Następnie konstatuje, że, po wnikliwej analizie, można stwierdzić, iż proza Nabokova jest antysymbolistyczna, ponieważ: „Nabokov’s fictions are anti-Symbolist. In Nabokov’s work, the object is apprehended directly with the result that the perceptible universe is dignified rather than devalued”²⁴¹. Co więcej, zdaniem

²³⁵С. Карлинский: *Лекции Набокова по русской литературе*. [W:] *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*, Москва 2000, s. 532

²³⁶М. Glynn: *Vladimir Nabokov...*

²³⁷В. Nabokov: *Strong opinions...*, s. 55.

²³⁸*Ibidem*.

²³⁹М. Glynn: *Vladimir Nabokov...*, s. 10

²⁴⁰*Ibidem*.

²⁴¹*Ibidem*, s. 14

Glynn, Nabokov postawił sobie za cel przedstawienie znanego świata jako zupełnie nowego: “[...] he contrives to present the all too familiar phenomenal world in terms of the unfamiliar, as a strange, new world”²⁴².

W *Wykładach o literaturze rosyjskiej* Nabokov poszukuje nowego, nieznanego dotąd świata w twórczości każdego omawianego pisarza, jednak jeden z nich przyciąga uwagę krytyka najbardziej. Gogol wydaje się w tym względzie Nabokowowi nieprześcigniony, krytyk dostrzega i nieustannie podkreśla innowacyjność i oryginalność dzieła stworzonego przez autora *Martwych dusz*.

Glynn konsekwentnie dowodzi, że epistemologia Nabokova została ukształtowana pod wpływem intelektualnych prądów epoki i główną rolę odegrały w tym dwie szkoły. Po pierwsze intuicjonizm Henri Bergsona, po drugie – teorie rosyjskich formalistów, zwłaszcza myśl Wiktora Szklowskiego. Glynn przywołuje główną tezę, którą Nabokov postawił w szkicach do wykładów w Cornell: zwrócenie szczególnej uwagi na zagadnienie indywidualnego geniuszu, wyrażającego się w innowacyjności struktury: „special attention will be paid to individual genius and questions of structure”²⁴³. Według Glynn, autor *Lolity* łączy elementy estetyki Bergsona z myślą formalistyczną. Wpływ formalizmu badacz widzi w zainteresowaniu strukturą utworu literackiego, bergsonizm w intensywności przejawu indywidualnej świadomości kreatywnej: „Nabokov’s formalism is manifest in his invocation of structure, and his Bergsonian essentialism in his insistence on the centrality of the individual creative consciousness”²⁴⁴. Tym samym Glynn potwierdza myśl Briana Boyda, który określa metodę krytyczną Nabokova jako metodę tożsamą z formalizmem, unikającą takich zagadnień jak psychologizm czy problemy etyczne²⁴⁵. Glynn zgadza się z Boydem, że jedyna kwestia budząca zainteresowanie Nabokova krytyka to forma literacka. Zdaniem Boyda, Nabokov jako krytyk unikał

²⁴²Ibidem.

²⁴³Ibidem.

²⁴⁴Ibidem.

²⁴⁵Władysław Chodasiewicz w swojej znanej monografii „O Sirinie” zauważa, że w utworach Sirina nie tylko nie występuje charakterystyczna dla rosyjskiej literatury miłość do człowieka, ale wręcz nie ma w nich żywych ludzi, prawdopodobnie stąd wzięła się też niechęć do odpowiedzi na pytania o zachowania ludzkie. W *Wykładach o literaturze rosyjskiej* dla krytyka interesujące są wszelkie detale fizyczne bohaterów omawianych utworów, ale brak analizy ich zachowań. Zob. W. Chodasiewicz: *O Sirinie*. przeł. W. Bieńkowska, „Literatura na Świecie” nr 3, 1986, s. 291.

angażowania się w idee: „Boyd recognizes that Nabokov the critic characteristically avoided engagement with the ideas inherent in a work of literature”²⁴⁶. Glynn konstatuje również, że Nabokov: “[...] avoided engagement with questions of human behavior, psychological motivation, ethics. Instead, he preferred to focus rigidly on literary form”. Glynn zgadza się z Boydem, że pisarz odchodził od konkretnych aspektów krytyki: “Nabokov tended to eschew certain kinds of criticism in exactly the same way as the formalists had done”²⁴⁷.

Ogniwiem łączącym Nabokovowskie postrzeganie literatury i teorie formalistów jest kwestia pojmowania sztuki. Wiele założeń teoretycznych jednego z głównych przedstawicieli formalizmu rosyjskiego, Wiktora Szklowskiego, odnajduje swoje odzwierciedlenie w koncepcji literatury autora *Ady*. Glynn przytacza obserwację jednego z badaczy wspomnianego prądu, Viktora Erlicha, który słusznie twierdzi, że: „Shklovky’s theory of estrangement betrays a deeply traditional concern with the effects of art, with art’s relation to the world outside the literary system”. Umieszczenie Szklowskiego w tradycji wywodzącej się od Arystotelesa, zdaniem Erlicha, z jednoczesnym przejęciem założeń romantyków i surrealistów, doprowadziło do tego, że formalizm okazał się nową obroną poezji, anizeli definicją literackości: „formalism turned out to be “a ‘new defence of poesie’ rather than a definition of literariness””²⁴⁸.

Glynn widzi oczywiste podobieństwo poglądów Nabokova i Szklowskiego: „It is possible then that no paradox is involved in claiming for Nabokov a fundamental kinship with a formalist theoretician in the area of human consciousness. Nabokov’s thematic explorations and Shklovsky’s principle of automatization and perceptibility both evidence a preoccupation with the deluded mind”²⁴⁹. Argumentuje, że obydwaj manifestowali w swoich pracach poczucie, że umysł zmierza do iluzji, a percepcja ulega automatyzacji. Obydwaj, zdaniem badacza, gloryfikują świat materialny, w którym zautomatyzowany umysł osiąga zapomnienie. Zarówno Szklowski, jak i Nabokov byli nieufni wobec

²⁴⁶ M. Glynn: *Vladimir Nabokov. Bergsonian and...*, s. 21.

²⁴⁷ Ibidem, s. 24.

²⁴⁸ Ibidem, s. 51.

²⁴⁹ Ibidem.

symbolistycznej epistemologii, która zmierzała do dewaluacji świata i postrzegania go jedynie w kategorii metafory:

I have argued that both Nabokov and Shklovsky manifested a sense that the mind tends toward delusion, that perception becomes automatized. Both venerated a material reality to which the automatized mind is oblivious and both were suspicious of a Symbolist epistemology that tended to devalue both the world and the world by conceiving of them as mere metaphors. Furthermore, both held that the artist's endeavours may counter the mind's tendency to delusion by refreshing perception²⁵⁰.

Nabokov stylista dokonuje drobiazgowego oglądu stylu każdego z omawianych pisarzy, dokonuje charakterystyki i oceny „sprawności stylistycznej” każdego z nich. W wypadku autora *Zmartwychwstania* twierdzi: „Стиль Толстого – на редкость громоздкое и тяжеловесное орудийное средство” (s. 309). Jednym z wysoko ocenianych przezeń zabiegów stosowanych przez Tolstoję jest ukrywanie się autora w tekście, co, jak zakłada Nabokov, wynika z jego wrodzonego geniuszu.

Zdaniem Nabokova umiejętność „samoukrycia” autora wpływa na kolejne „złudzenie”, że dzieło pisze się samo, a nie „rodzi się pod piórem żywego człowieka”. Podobny zabieg zauważa u Gogola, interesuje go wybór pustki, zabieg artystyczny w celu ukrycia swojego „ja”. Nabokov entuzjastycznie komentuje wykorzystanie przez autora *Martwch dusz* «0000» w celu określenia pustki²⁵¹: „Выбор пустоты, да еще умноженной вчетверо, чтобы скрыть свое «я» очень характерны для Гоголя”. (s. 49)

Za pomocą metafory Nabokov charakteryzuje formalny aspekt twórczości Gogola. Jest to zaledwie jeden z wielu permanentnych zabiegów autora *Zaproszenia na egzekucję*, którego wypowiedzi krytyczne są unikatowe dzięki aplikacji wyrafinowanego stylu, metaforyczności i skłonności do poetyzowania: „[...] моток шерсти, чьи разноцветные нити будут потом вплетены в последующие высказывания Гоголя” (s.45).

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Nabokov w swojej twórczości wykorzystuje chwyt ukrycia siebie w tekście o czym pisze: Шапиро: *Поместив в своем тексте мириады собственных лиц. К вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова*. [W:] «Старое литературное обозрение» 2001, №1(277). Opublikowano na stronie: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro-pr.html> [Data dostępu: maj 2011]

Glynn w swojej pracy poświęconej wpływom różnych koncepcji literaturoznawczych na idiom Nabokova, szeroko omawia zagadnienie zależności jego twórczości od epistemologii Henri Bergsona. Badacz śmiało wysuwa tezę o fascynacji pisarza dziełem autora *Ewolucji twórczej*, uważa wręcz, że Nabokov znajdował się pod przemożnym wpływem filozofa: „It is well known that Nabokov was a Bergson enthusiast. He had been intensely stimulated by Bergson’s philosophy, especially during his European émigré phase, and in *Strong Opinions* designates the philosopher one of his “favourites”²⁵².

Nabokov i Bergson, zdaniem Glynn, dzielili jedno szczególne zainteresowanie – zagadnienie czasu, wykorzystanie i operowanie czasem w literaturze. Glynn uważa, że związki między Bergsonem a Nabokovem, są w tej kwestii niewątpliwe, lecz należy poszukiwać ich na innej płaszczyźnie i mają one o wiele większe znaczenie: “In my view, Nabokov’s fundamental Bergsonian influence is manifest not in a preoccupation with time or „duration” per se, but in with that which is corollary of the theory of duration, namely that man has innate predisposition toward a delusive view of the world”. Różnice w rozumieniu koncepcji czasu pomiędzy myśleniem Nabokova a Bergsona, zdaniem Glynn, są następujące aberracje: “Nabokov was engaged not so much by Bergson’s concept of duration as by the rich implications of man’s apparent tendency to misperceive that duration, to misperceive the reality”²⁵³. Teza, postawiona przez Glynn, sugeruje, że wpływ Bergsona na Nabokova widoczny jest w domniemaniu, iż rzeczywistość jest zwykle częściowo dostępna dla umysłu, ponieważ człowiek jest z natury zwodzony przez otaczający go świat: „In the context of its influence on Nabokov then, the most crucial feature of Bergson’s philosophy is the implication that reality is normally only partially accessible to the mind because man is innately deluded”²⁵⁴. Wspomniana koncepcja czasu jest jednym z ważniejszych zagadnień dla Nabokova–pisarza i Nabokova–krytyka, fascynację czasem można zauważyć nie tylko w jego prozie.

²⁵² M. Glynn: *Vladimir Nabokov. Bergsonian and...*, s. 53.

²⁵³ Ibidem, s. 57.

²⁵⁴ Ibidem.

Glynn przedstawia podobieństwa koncepcji integralności umysłu i rzeczy u Bergsona i Nabokova w następujący sposób: „Like Bergson Nabokov is a syncretist. He embraces both matter and mind and hence we can argue that there is at deep level a marked parallel between Bergson’s conception of the universe and Nabokov’s own”²⁵⁵.

Glynn odnajduje inne jeszcze ślady wpływu myśli Bergsona na twórczość Nabokova, między innymi jego zadeklarowane przekonanie o ograniczoności nauki. Badacz określa Bergsona jako filozofa dedukcyjnego, antynaukowego, poszukującego wyjaśnienia rzeczywistości *a priori* przez odwołanie się do kosmicznej zasady „pędu życiowego” – *élan vital*. Glynn zauważa, że chociaż Nabokov był lepidopterologiem, a Bergson matematykiem z wykształcenia, obaj zdają się podzielać nieufność wobec absolutystycznych aspiracji wiedzy naukowej. Bergson zakładał, że naukowa metoda badania rzeczywistości działa pośrednio poprzez symbole, co prowadzi do zafałszowań. Nabokov, jak sugeruje we wcześniejszej części swoich badań Glynn, w duchu formalistycznym wykazywał wrogość wobec symbolistycznej epistemologii, która z kolei, w wypadku autora *Daru*, sprowokowana została Bergsonistyczną negacją wiedzy naukowej:

[...] one of Nabokov’s formalist traits was hostility to a symbolist epistemology. This is the writer after all, who, in *Strong Opinions*, inveighed against “symbolism racket” and the attractions is held for “computerised minds”. Nabokov’s views were also buttressed by the deep-seated anti-symbolism that he encountered in Bergson’s notion of scientific knowledge. Bergson’s negative view of science as a form of symbolism was derived from his notion of duration²⁵⁶.

Glynn uważa Nabokovowską sympatię dla epistemologii Bergsona za oczywistą. Stwierdza również, że z analizy twórczości obu jasno wynika, iż Nabokov wierzy, tak samo jak i autor *Energii duchowej*, że choć wysiłki nauki pozwalają przyjąć określone punkty widzenia, to nie pozwalają całkowicie pojąć rzeczywistości: „Nabokov’s affinity with a Bergsonian epistemology is apparent.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Ibidem, s. 60.

Nabokov clearly believes, with Bergson, that although scientific endeavour allows us to adopt “points of view” it does not completely apprehend reality”²⁵⁷.

Jedną z najważniejszych cech łączących epistemologię Bergsona i Nabokova, jest, zdaniem Glynn, pogląd na sztukę, która stanowi objawienie rzeczywistości. Obydwaj wyrażali głęboką niechęć do konwencjonalnego postrzegania świata i usiłowali naginać rzeczywistość do swoich wyobrażeń. Umiejętność tworzenia nowej rzeczywistości, przetwarzania faktów rzeczywistych za pomocą intuicji i geniuszu stanowiła dla obu wyznacznik sztuki: „Crucially, Nabokov shares Bergson’s view that art is revelatory of material reality”. Jednym z przykładów potwierdzających powyższą tezę Glynn dostrzega w *Wykładach o literaturze rosyjskiej*:

In *Lectures on Russian Literature*, Nabokov praises Nikolai Gogol’s ability to present a reality stripped of the occluding layers of conventionality and familiarity, a reality that is all the more real for its strangeness: “So what is that queer world, glimpses of which we keep catching through the gaps of he harmless sentences? It is in a way the real one but it looks wildly absurd to us, accustomed as we are to the stage setting that screens it”²⁵⁸.

Badania Michaela Glynn doprowadzają do wniosku, że, z jednej strony, Nabokov pozostawał pod silnym wpływem formalistów zarówno rosyjskich jak i amerykańskich, jak i teorii Henri Bergsona. Mimo nieustannie wyrażanej negacji przynależności do jakiegokolwiek szkoły czy nurtu literackiego, Nabokov, jak słusznie dowodzi tego Glynn w swojej rozprawie, korzystał w twórczości literackiej, jak i krytycznoliterackiej z koncepcji charakterystycznych dla swego czasu. Co nie znaczy, że jego myśl krytyczna nie jest innowacyjna – autor *Splendoru* nie bez przyczyny nazywał siebie samego geniuszem. Glynn twierdzi, że wpływ Szkłowskiego i Bergsona na twórczość Nabokova są komplementarne: „It shall become clear that Nabokov’s Shklovsky and Bergsonian influences were complementary”²⁵⁹.

²⁵⁷ Ibidem, s. 61.

²⁵⁸ Ibidem, s. 76.

²⁵⁹ M. Glynn: *Nabokov...*, s. 51.

Cecylia Pilo Bojl takie stawia hipotezę o wpływie symbolistów na prozę autora *Zaproszenia na egzekucję*. Autorka przywołuje nazwiska Władysława Chodasiewicza i Piotra Struwe, którzy jako pierwsi twierdzili o zależności prozy pisarza od poetyki symbolizmu, zwłaszcza Andrieja Biełego. Badaczka zaznacza, że o ile uwagi Struwe nie doczekały się rozwinięcia i przez długi czas pozostały niezauważone, o tyle idee Chodasiewicza odbiły się szerokim echem w świecie krytyków i literaturoznawców. W tekście *O Sirinie* Chodasiewicz przedstawia kilka wniosków płynących z wnikliwej analizy twórczości Nabokova, wyodrębniając cechy charakterystyczne dla prozy pisarza, głównie w sferze formalnej, w sposobie funkcjonowania chwytów. Chodasiewicz podkreśla wysoką wartość strony formalnej twórczości Nabokova: „Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема, и не только в том общеизвестном и общепризнанном смысле, что формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной”²⁶⁰.

Ważnym tropem w poszukiwaniu cech determinujących związek myślenia artystycznego autora *Pnina* z formalizmem, jest poruszona przez Chodasiewicza kwestia chwytu, który, według przedstawicieli szkoły formalnej, stanowił wyznacznik literackości. Literackość, według formalistów, definiowana była przez „odczuwalność formy” (Eichenbaum) czyli chwyt; w rozumieniu Szkłowskiego stanowił on zasadę estetyczną, która przekształca materiał w dzieło sztuki”²⁶¹. Chwyt stanowił dominantę zainteresowania, co oznaczało ignorowanie kontekstów ideologicznych i społecznych, gdyż formalisci „unikali badania odniesień do pozaliterackiej rzeczywistości”²⁶². W pracach krytycznych Nabokova odnajdujemy świadectwa absolutnej zgody na powyższe hipotezy – krytyk koncentruje uwagę nie na zagadnieniach społecznych czy ideologicznych, ale na literackości dzieła, na jego formie i chwytach, których funkcjonowanie stara się wyjaśnić również w swojej „metaprozie” (określenie Dolinina). W jednym wypadku jednak jako krytyk stanął wobec trudnego zadania, kiedy podczas

²⁶⁰ В. Ходасевич: *О Сирине*. [W:] В. Ходасевич: *Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 2, Москва 1996, s. 391.

²⁶¹ A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie...*, s. 121.

²⁶² Ibidem, s. 125 – 126.

analizy jednego z najbardziej cenionych przez niego pisarzy rosyjskich zmuszony był do omówienia poglądów religijnych Tołstoja. Fragment o Tołstoju pomimo nieskrywanej niechęci dla Tołstoja proroka Nabokov niezmiennie zachwyca się pisarzem: „[...] так и порой хочется выбрать из-под обутых в лапти ног мнимую подставку и запереть в каменном доме на необитаемом острове с бутылкой чернил и стопкой бумаги, подальше от всяких этических и педагогических «вопросов», на которые он отвлекался, чтобы любоваться завитками темных волос на шее Анны Карениной” (s. 223).

Aspekt językowy dzieła literackiego interesował go jako pisarza i jako krytyka. W konsekwencji wszystkie jego prace wydają się potwierdzać formalistyczne przekonanie, że: „Literaturę, jak sugerował to onegdaj Mallarmé, robi się nie z myśli, lecz z języka²⁶³”. Interesujące jest również podobieństwo interpretacji *Eugeniusza Oniegina* autorstwa Szkłowskiego do Nabokovowskiej analizy tekstu, głównie ze względu na dominantę zainteresowania obydwu krytyków: „Szkłowskiego, miłośnika Sterne’a i Cervantesa najbardziej zajmowały wszystkie uduchowienia kompozycyjne, które rozrywały rozwój fabularny utworu: nowele wtrącone, kompozycyjne, szkatułkowe, dygresje”²⁶⁴. Poszukiwanie innowacji w literaturze na płaszczyźnie języka i formy dzieła prawdopodobnie ma swoje korzenie w teorii Szkłowskiego, według którego nowa forma ma za zadanie odświeżenie waloru artystyczności poprzez zastąpienie starej²⁶⁵. Podobny „scenariusz metodologiczny”, jak zauważa Michał Markowski, miał swoją kontynuację w wersji amerykańskiej w postaci *New Criticism*²⁶⁶, o czym w dalszej części rozdziału.

Chwyt to najważniejszy element, budzący niezmiennie zainteresowanie autora *Wykładów*. Niewątpliwie jednym z najbardziej cenionych przez Nabokova pisarzy, operujących wyszukаныmi i oryginalnymi chwytami był Gogol. Taki typ analizy potwierdza założenie Chodasiewicza, że Nabokov jest przede wszystkim

²⁶³ Ibidem, s. 124.

²⁶⁴ Ibidem, s. 123.

²⁶⁵ Ibidem, s. 122.

²⁶⁶ Ibidem, s. 125.

„художником формы, писательского приема”²⁶⁷, zarówno jako twórca jak i krytyk.

Michael Glynn odnotowuje ogromne podobieństwo w poglądach Nabokova i formalistów na literaturę. Badacz wyróżnia kilka aspektów, które łączą Nabokova interpretatora z założeniami formalistów. Głównym łącznikiem jest tu ontologia literatury, według której literatura jest w stanie tworzyć jasne odbicie rzeczywistości, co więcej, dzięki literaturze jesteśmy w stanie wejść w stan intensywnej świadomości natury tego, co uznajemy za rzeczywistość:

Nabokov's epistemology may be seen to be formalist in several respects. The formalists held to erroneous those critical approaches that assumed that literature could constitute an unmediated, transparent reflection of reality. (...) the formalists recognized that literature, via its estranging capacity, could make us more intensely aware of the conventional nature of what we accepted as reality²⁶⁸.

Nabokowska postawa jest, zdaniem Glynna, silnie związana z myśleniem formalistów rosyjskich, którzy uznawali literackość za najważniejszy wyznacznik literatury, co oznaczało konieczność separacji literackości od problematyki podczas analizy. Nabokov, zdaniem Glynna, również podzielał zdanie, że krytyka literackiego nie może charakteryzować prostolinijne podejście do dzieła, lecz ujrzenie utworu jako czegoś nowego, nie mającego związku ze światami, które już znamy. Poszukiwanie wartości nieznanych, nieszablonowych, oderwanych od rzeczywistości stanowiło dla Nabokova i formalistów najważniejsze zadanie w pracy krytyka:

If one were to say anything meaningful about literature one had to isolate that which was objectively literary. Far better to examine the literariness of literature rather than its problematic relationship with the world. Nabokov, too, appears to have conceived of the literature/reality dynamic in this way, sharing the view that the critic should not approach a work of art as straightforward reflectionist but as “brand new, having no obvious connection with the worlds we already know”²⁶⁹.

²⁶⁷ В. Ходасевич: *О Сирине...*

²⁶⁸ M. Glynn: *Vladimir Nabokov ...*, s. 31.

²⁶⁹ Ibidem, s. 32.

Wszakże nie wszyscy badacze dorobku prozatorskiego i krytycznoliterackiego Nabokova są zgodni z tezami Glynna i w środowisku nabokovistów można spotkać twierdzenia, zakładające związek estetyki symbolizmu z estetyką Nabokova pisarza i krytyka. Jedną z nich jest Olga Burenina, która uważa, że w latach 30–ch poglądy Nabokova przechodziły transformację²⁷⁰: „В эту эпоху происходила трансформация наследия русского символизма, под влиянием которого Набоков, с одной стороны, продолжал находиться, а с другой стороны, с шаблонами которого он непрерывно полемизировал”²⁷¹. Podobne sądy formułuje Olga Skoniecznaja, według której, Nabokowowi bliska była estetyka symbolistyczna, jednak nie można mówić o całkowitej odeń zależności – jego późniejsza twórczość coraz bardziej oddalała się od tego modelu. Skoniecznaja wyodrębnia cechę, która niezaprzeczalnie łączyła twórczość Nabokova z symbolizmem: akt twórczy ma tu znamiona boskości, a świat fikcji posiada status bytu wyższego²⁷²:

Представляется, что Набоков унаследовал от символизма модель двоемирия, тяготеющего к декадентскому, а не к соловьевскому типу. В основе ее лежит представление об индивидуальном творческом акте, преобразующем профанный мир в скральную реальность, идея обожествления творческого «я», придания миры вымысла статуса высшего бытия²⁷³.

Simon Karliński w tekście o *Wykładach* konstatuje, że Nabokov jako krytyk i badacz literatury daleki był od wpływów symbolistów i przedstawicieli postsymbolizmu: „Младший современник Пастернака, Мандельштама и Цветаевой, Набоков не избежал влияния символизма и постсимволизма – предреволюционных литературных течений, которые сформировали этих трех крупных поэтов”²⁷⁴. Karliński zauważa, że Nabokowska niechęć do

²⁷⁰ О. Буренина: *Литература – «остров мертвых»*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 2. Санкт–Петербург 2001, s. 472.

²⁷¹ М. Glynn: *Vladimir Nabokov...*, s. 24.

²⁷² О. Сконечная: «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 2. Санкт–Петербург 2001, s. 521.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ С. Карлинский: *Лекции Набокова по русской литературе...*, s. 532.

neoklasycyzmu i poprzedników Puszkina przybliża go bardziej do krytyki utylitarnej, aniżeli do rosyjskiego modernizmu początku XX wieku, choć, jak twierdzi badacz, sam Nabokov nie uznawał krytyki ideologicznej i utylitarnej, gdyż cenił przede wszystkim sztukę literacką i „filigranową tkaninę słowną” utworu artystycznego²⁷⁵:

Как и они, Набоков не признавал утилитарной и идеологической критики, господствовавшей в русской культуре в конце XIX века, и высоко чтит литературное мастерство и филигранную словесную ткань художественного произведения. Однако его неприязнь к неоклассицизму XVII и XVIII вв. и многим русским предшественникам Пушкина скорее сближают его с утилитарной критикой XIX в., чем с русским модернизмом начала XX в.²⁷⁶.

Jedną z ważniejszych idei Nabokova jest koncepcja odbioru literatury, prawidłowego procesu czytania, który jest nieodzownym elementem przejścia na wyższy etap lektury. Dla autora *Daru* była to kwestia równie istotna co tworzenie literatury. Czytanie jest dlań procesem poznania i zrozumienia dzieła, jeszcze większą wartość posiada powtórne czytanie („перечитывание”), podczas którego dostrzegamy wcześniej pominięte i niezauważone szczegóły, powtórne czytanie decyduje o jakości recepcji lektury i jej efektywności: „Как говорил Набоков, романы нельзя читать, их можно лишь перечитывать²⁷⁷” – potwierdza Toker. Według niego, korzyścią wypływającą z ponownej lektury jest odkrycie niezauważonych wcześniej aspektów dzieła, które mają wpływ na świadomość czytelnika i jego ocenę bohaterów, już nie ilościową lecz jakościową: „Особенность эффекта перечитывания Набокова в том, что незамеченные ранее штрихи влияют на осознание и оценки личностей и действий героев не только количественно (понимаем больше), но качественно (понимаем иначе)”²⁷⁸.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Л. Токер: *Набоков и этика камуфляжа*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 2. Санкт-Петербург 2001, s. 377.

²⁷⁸ Ibidem.

W założeniach formalizmu amerykańskiego, nazywanego inaczej Nową Krytyką (*New Criticism*), spotykamy charakterystykę kompetencji niezbędnych dla właściwego obcowania z dziełem literackim, które, zdaniem jednego z czołowych przedstawicieli nurtu, Johna Crowe Ransoma, wymagały wiedzy „z zakresu estetyki i poetyki oraz umiejętność drobiazgowej lektury tekstu (*close reading*), na którą Nowa Krytyka kładła szczególny nacisk, ignorując na ogół kontekstowe uwikłania literatury”²⁷⁹. Szukając cech wspólnych formalizmu rosyjskiego i amerykańskiego, należy zwrócić uwagę na koncepcję praktycznego wykorzystania języka poetyckiego w toku *uważnego czytania*, które uważane jest za największe osiągnięcie nurtu. Wilczyński zauważa, że: „[...] wyczulenie amerykańskich krytyków na „literackość” tekstu i funkcję tropów zbliża ich *nota bene* do rosyjskich formalistów i wczesnego praskiego strukturalizmu, również nastawionego na badanie specyficznej organizacji wypowiedzi”²⁸⁰.

Kwestia czytania w ujęciu Nabokova w dużym stopniu, jak widać, związana jest z założeniami *New Criticism* i metodą *close reading*. Markowski twierdzi, że wymagała ona od czytelnika uważnego czytania, polegającego na „pozbawieniu dzieła wszelkich zewnętrznych – historycznych, politycznych, ideologicznych – kontekstów i skrupulatnej analizie jego retorycznych mechanizmów”²⁸¹. Nabokowska koncepcja czytania miała wiele cech wspólnych z ideą Nowych Krytyków, przede wszystkim ze względu na wymóg uważności podczas lektury, jak również zasadę wielokrotności czytania, które stanowiło jedyny sposób pełnego zrozumienia dzieła i uchwycenia wszystkich jego osobliwości. *Close reading* zakładała również eliminację kontekstów zewnętrznych, co więcej, według teorii uważnego czytania, niedopuszczalne są „nieuzasadnione skojarzenia, nie mające nic wspólnego ze słowami na stronie, doktrynalną uległość własnym poglądom, przyjęte przekonania na temat tego, czym jest wiersz, wewnętrzne zakazy, sentymentalność”²⁸². Istotną rolę w

²⁷⁹ M. Wilczyński: „Nowa Krytyka”, *krytycy nowojorscy historia literatury amerykańskie jod Parringtona do Mathiessena*. [W:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku. T. I*. Pod red. A. Salskiej. Kraków 2003, s. 615.

²⁸⁰ Ibidem, s. 616.

²⁸¹ A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie...*, s. 139.

²⁸² Ibidem, s. 141.

koncepcji prawidłowego „uważnego” czytania odegrała również zasada „organicznej jedności”, która wedle założeń Nowej Krytyki oznaczała, że dzieło literackie powinno się wyróżniać „harmonijną zgodnością wszystkich elementów”. Zgodnie z tezami jednego z przedstawicieli New Criticism Ivory Richardsa, „czytelnik powinien uchwycić w akcie lektury „całościowe znaczenie dzieła”, które tylko jako całość może dostarczyć mu satysfakcji”²⁸³. Nabokov, wszechstronnie zorientowany w zmianach, zachodzących w refleksji o literaturze, wydawał się selektywnie stosować niektóre z założeń przedstawicieli Nowej Krytyki i podobnie jak oni kierował cele czytania na osiągnięcie satysfakcji, tyle że, w jego ujęciu, był to nawet wyższy poziom satysfakcji – rozkosz²⁸⁴. Rozkosz wynikająca z czytania, według autora *Zaproszenia na egzekucję*, była spotęgowana poprzez całościowe ujęcie dzieła, stąd niezbędna jedność wszystkich elementów utworu, nie zakłócona żadnymi kontekstami zewnętrznymi ani doświadczeniami osobistymi (bezwzględny zakaz identyfikowania się z bohaterami utworu). Można by założyć, że reprezentanci Nowej Krytyki korzystali z literaturoznawczej refleksji formalistów, gdyż, jak zauważa Glynn, takie rozumienie procesu czytania było typowe właśnie dla formalistów i, zgodnie z badaniami Glynn, właściwe Nabokowowi: „Nabokov was keen that his students should read books „not for the infantile purpose of identifying oneself with the characters” but “for the sake of their form”²⁸⁵. Powyższa teza daje podstawy, zdaniem Glynn, aby zakładać wpływ myśli formalistycznej na postawę Nabokova jako odbiorcy i egzegety tekstu literackiego: „The cast of mind revealed by such pronouncements is readily understandable if we recognize that Nabokov’s epistemology runs close to a formalists one”²⁸⁶.

Powtórne czytanie, uważne czytanie dają możliwość ujrzenia czegoś nowego. Nabokov obstawał przy tezie, że do uważnego czytania należy dojrzeć. Perswazyjność jego założenia zyskuje na sile, kiedy krytyk wspomina swoje własne doświadczenia czytelnicze, udowadniając, że proces czytania i

²⁸³ Ibidem, s. 142.

²⁸⁴ Por. R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Warszawa 1997.

²⁸⁵ M. Glynn ... s. 24

²⁸⁶ Ibidem.

umiejętności percepcyjne mogą być udoskonalane. Jednym z zadań uważnego, korzystając z terminologii przedstawicieli Nowej Krytyki, czytelnika, jest, wspomniane wcześniej powtórzenie lektury. Nabokov posuwa się jednak dalej niż teoretycy New Criticism i zakłada, że doświadczenie i obycie ogólnoliterackie ma znaczący wpływ na percepcję. Na dowód podaje swoje doświadczenia w obcowaniu z *Wieczorami na futorze w pobliżu Dikańki*: „Лет через двадцать пять я заставил себя перечесть „Вечера» и остался к ним так же холоден, как в те дни, когда мой учитель не мог понять, почему от «Страшной мести» у меня не ползут по спине мурашки, а от «Шпоньки и его тетухи» я не покатываюсь со смеху” (s. 53). Wrażenia pozostały, jak widać, niezmienione, Nabokov odczuwa te same emocje, a raczej ich brak po przeczytaniu utworu, jednak okazuje się, że po latach pisarz w roli czytelnika zauważa coś więcej, zmienia się bowiem jego optyka, wzbogacona wiedzą, także doświadczeniami czytelnicznymi i w rezultacie²⁸⁷:

[...] теперь я вижу, как там и сям сквозь оперную романтику и старомодный фарс смутно, но настойчиво проглядывает то, предвещает настоящего Гоголя и что было неведомо и непонятно читателям 30-ч гг. 19 в., критикам 60-и учителям моей юности (s. 53).

Ezra Pound, jeden z ważniejszych przedstawicieli *New Criticism*, w swoim traktacie *ABC czytania* (1934) formułuje definicję klasyki, która koresponduje z Nabokovowską klasyfikacją dzieł o wartości nieprzemijającej, literatury wielkiej: „Klasyka jest klasyką nie dlatego, że odpowiada jakimś regułom strukturalnym albo definicjom (o których autor – klasyk nigdy zapewne nie słyszał). Jest klasyką, ponieważ jest wiecznie i niezniszczalnie młoda”²⁸⁸. Identyczne założenie znajdujemy w *Wykładach*, kiedy pisarz twierdzi o nieprzemijalności i ponadczasowości wielkich utworów literackich, na czele których w literaturze

²⁸⁷ Рог. Г. Рылькова: «О читателе, теле и славе» Владимира Набокова. Новое литературное обозрение, 1999. №6 (40), s. 379 – 390.

²⁸⁸ *Nowa Krytyka. Antologia*. Wybór H. Krzeczkowski, Warszawa 1983, s. 40.

rosyjskiej widnieje *Anna Karenina*. Teoria tzw. przedmiotowego odpowiednika, według Eliota, jest niezwykle interesująca w kontekście analizy Nabokovowskich *Wykładów o literaturze rosyjskiej*. Myśl Eliota dotyczy w tym wypadku ontologii dzieła, które jest całkowicie autonomiczne: „Dzieło sztuki staje się autonomicznie przedmiotem, przedmiotem, który tylko odpowiada w pewnym zakresie rzeczywistości pozaartystycznej odnosi się do niej, ale się z nią nie pokrywa”²⁸⁹ – twierdzi Burzyńska o poglądach Eliota.

Według Nabokova, utwór literacki, podobnie jak to ma miejsce w definicji Eliota przedmiotowego ujęcia dzieła, jest wytworem wyobraźni i geniuszu pisarza, stanowi autonomiczny twór, którego nie można odnieść do rzeczywistości. Powyższa okoliczność stanowi istotny wyznacznik aksjologii Nabokova, gdyż o wartości artefaktu decyduje głównie umiejętność i sprawność aplikacji powyższej zasady, która jednocześnie łączy się bezpośrednio z Nabokovowską percepcją świata realnego i literackiego, konkretniej ich absolutnej niezależności i odrębności.

To, co odróżnia Nabokova od przedstawicieli formalizmu amerykańskiego, to przede wszystkim rozumienie ontologii tekstu, które zbliża go bardziej do myślenia formalistów rosyjskich: „По его мнению, между художественным текстом и реальностью существует несомненная связь, но она носит не столько рефлексивный или миметический, сколько конститутивный характер”²⁹⁰.

Набоков, и это вполне естественно, рассматривает творчество вышеупомянутых прозаиков искушенным взглядом опытного мастера и время от времени бросает проницательный взгляд на то, как построена данная вещь, как писатель подводит нас к конкретной сцене, как он согласует и перемешивает различные коллизии и группы персонажей, вводит тему и искусно вплетает ее в ткань своего художественного произведения²⁹¹.

²⁸⁹ A. Burzyńska, P. Markowski: *Teorie...*, s. 137.

²⁹⁰ Ibidem, s. 535.

²⁹¹ P. Олтер: *Реч.: Lectures on Literatures...*, s. 534.

Nabokov krytyk, jak twierdzi nieoczekiwanie Robert Walter, jest krytykiem taktownym, co wyróżnia go na tle innych kolegów po fachu (na poziomie akademickim). Wspomniany takt daje niepowtarzalną możliwość czerpania przyjemności, wręcz rozkoszowania się Nabokovowskimi esejami krytycznymi: „Это – замечательный пример такта в критике, передающий, в отличие от более привычных академических анализов, чувство наслаждения, возникающее при чтении²⁹²”. Kolejna cecha wyróżniająca Nabokovowską krytykę to, zdaniem badacza, dynamizm wypowiedzi, czego przykładem może być wykład o Gogolu, w którym dyskurs prowadzony jest swobodnie, krytyk przechodzi płynnie pomiędzy omawianymi zagadnieniami, urozmaicając go różnorodnymi dygresjami osobistymi lub okołoliterackimi. Walter sugeruje również, że Nabokov posuwa się dalej w swoich wywodach krytycznych i porusza się w obrębie nie tylko poetyki, ale i metafizyki twórczości artystycznej: „Лекции” дают ощутить тот особый динамизм, который присутствует в выдающихся произведениях художественной литературы. Здесь Набоков затрагивает уже не поэтику, а метафизику художественного творчества²⁹³”.

Interesujące spostrzeżenia, dotyczące sytuacji kulturowej Nabokova emigranta, okraszone samymi superlatywami, poczynił Zbigniew Lewicki we wstępie do pierwszej publikowanej książki Nabokova w Polsce – *Przejrzystości rzeczy*. Lewicki określa istotną rolę, jaką Nabokov odegrał w procesie historycznoliterackim:

Nadużywanie superlatywów nie jest idealną metodą udowadniania czyjejs wielkości – ale jak inaczej można pisać o kimś, kogo uważano za czołowego kontynuatora wielkiej tradycji literackiej, a kto następnie potrafił, w drugiej połowie swego życia, wejść w zupełnie nową kulturę i nie tylko zasymilować się w niej, lecz wręcz stać się jej artystyczną podporą, ogniwem łączącym tradycję z najnowszymi zabiegami nowatorskimi²⁹⁴.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ V. Nabokov: *Przejrzystość rzeczy*. Przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz. Warszawa 1982, s. 5.

Komentarz Lewickiego potwierdza wszechstronną wiedzę literaturoznawczą Nabokova i jego zmienność poglądów, a także nieustanne nastawienie na innowacyjność. Autor *Daru* wybierał pewne aspekty różnych szkół literaturoznawczych i aplikował je z całkowitym przekonaniem. Pozostają jednak kwestie kontrowersyjności, a raczej oryginalności jego metody krytycznej, które, za Lewickim, można uznać za nowatorstwo.

Lina Celkova zauważa, że: «Изучая эти лекции сегодня, мы видим, что у Набокова не было какой бы то ни было четкой литературоведческой концепции, четкой программы при рассмотрении истории русской литературы»²⁹⁵. I odnotowuje obecność w dyskursie Nabokova, krytykowanej przez niego samego, metody biograficznej, a także historyczno–kulturowej i psychologicznej (mowa o koncepcjach Mikołaja Owsianiko–Kulikowskiego). Żadnych wątpliwości nie budzi natomiast negatywna ocena metody psychoanalitycznej i, zwłaszcza, zawsze towarzyszące pisarzowi przekonanie o zlu, jakie literaturze rosyjskiej wyrządziła krytyka rewolucyjno-demokratyczna. Zasadniczo kształt jego refleksji, zdaniem badaczki, określa metoda formalna. Konkludując, stwierdza, że Nabokov wykorzystywał osiągnięcia prawie wszystkich metod literaturoznawczych funkcjonujących w tym czasie w nauce o literaturze, ale żadna z nich, jego zdaniem, nie była w stanie zgłębić „tajemnicy” dzieła artystycznego²⁹⁶.

Wypowiedzi krytyczne Nabokova, jak zostało to już zauważone w poprzednich rozdziałach, są wypowiedziami pisarza, teza o literackości krytyki literackiej, o krytyce jako literaturze jest tu jak najbardziej usprawiedliwiona. Istnieje głęboka więź między jego twórczością artystyczną i wypowiedziami krytycznymi. Problematyka jego analiz literaturoznawczych jest odbłaskiem estetyki pisarza, autora *Lolity* i *Ady*

Postulaty literackie Nabokova mają ścisły związek z pedagogizmem, wynikającym z charakteru wypowiedzi, jakim jest wykład, ale i z perswazyjnością

²⁹⁵ Л. Целкова: *Литературоведческие концепции В.Набокова (На материале «Лекций по русской литературе»)* [W:] *Литературоведение на пороге XXI века*. Ред.: П. Николаев. Москва 1998, s. 320 – 325.

²⁹⁶ Ibidem.

charakterystyczną dla wypowiedzi krytycznej. Dydaktyzm jego wypowiedzi zbliża go w znacznym stopniu do Nowej Krytyki, dla której „niezwykle ważną i, jak się okazało, kulturowo znaczącą płaszczyzną działalności „[...] była dydaktyka uniwersytecka”²⁹⁷. Przedstawiciele nurtu, głównie Cleanth Books i Robert Penn Warren, opublikowali kilka podręczników, które poza elementarnymi wiadomościami z poetyki praktycznej zawierały „szereg wzorcowych odczytów poezji języka angielskiego od średniowiecza po współczesność”. „Nowi Krytycy”, jak konstatuje Wilczyński, odchodzili od formy omówień prozy czy dramatu, na rzecz „bogatszych retorycznie form językowych”. Bojl uważa, że:

Если Струве первый подчеркнул сходство пародийных приемов Набокова и Белого, то Филд анализирует сходство писателей уже более широко: на уровне стиля и принципа повествования, на основе некоего единого с Гоголем художественного взгляда на мир, то сентиментального (пародийно–сентиментального), то гротескового, меняющего местами людей и вещи²⁹⁸.

Pilo Boyl twierdzi, że jeden z nabokoznawców²⁹⁹, D. Barton Johnson dokonuje próby połączenia tradycji formalistycznej z filozoficzną analizą dzieł Nabokova. Johnson próbuje zrekonstruować „связь между техническими приемом и тем философским мировосприятием, которое его породило”³⁰⁰. Badacz pokazuje, według Boyl, niezwykle bliski związek pomiędzy tematem, fabułą i stylistycznymi chwytami w utworach Nabokova. Według Johnsona, to szczególne podobieństwo wywodzi się z określonej „estetycznej kosmologii”³⁰¹ autora *Lolity*. Badacz sugeruje następnie, że zgodnie z powyższym, świat twórczości autora *Pnina* składa się z dwóch albo i więcej światów: каждый из которых включает в себя предыдущий и обусловлен высшим, более реальным, миром»³⁰².

²⁹⁷ M. Wilczyński: „Nowa Krytyka”, ... s. 619.

²⁹⁸ Ч. Пило Бойл: *Набоков и русский символизм*. [W:] *Владимир Набоков: pro et contra*. Т. 2. Санкт–Петербург 2001, s. 536.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ibidem, s. 538.

³⁰¹ Zob. Ibidem.

³⁰² Ibidem.

Mając na uwadze tezy badaczy dorobku twórczego Nabokova, można utwierdzić się w przekonaniu o ścisłym związku myśli literaturoznawczej pisarza z koncepcjami jego czasów.

Nabokov krytyk ustanawia kryterium oceny umiejętności literackich omawianego pisarza: wykreowanie nowego świata, implikującego model rzeczywistości, przestrzeni odbieranej sensualnie, z jednej strony i w metafizycznej jednocześnie. Umiejętność wymyślania świata na nowo jest najwyższym przejawem geniuszu literackiego. Nabokov czarodziej tworzy niezwykle idiom krytyczny, niepodobny do żadnych współczesnych mu metod krytycznoliterackich. Wykorzystując znane mu techniki i metody, własny warsztat literacki wybitnego stylisty i erudyty wkomponowuje w swoje interpretacje. *Wykładów o literaturze rosyjskiej* nie można określić w duchu symbolistycznym, formalistycznym czy awangardowym, nie jest to również krytyka utylitarna. Jest to „krytyczna aberracja”, zawierająca założenia wszystkich wymienionych nurtów, co wpływa na atrakcyjność i odmienność Nabokovowskiej krytyki, równie wyjątkowej, co jego proza.

Zakończenie

Działalność krytycznoliteracka jednego z najwybitniejszych twórców prozy rosyjskiej „wieku srebrnego”, a potem równie wybitnego co popularnego pisarza emigracyjnego za oceanem, którego utwory prozatorskie plasowały się na czołowych listach najbardziej popularnych powieści XX wieku, wniosła świeże spojrzenie na kanoniczne dzieła literackie klasyków rosyjskich. Fundamentalne założenie Nabokova krytyka: odkryć i pokazać nieznane w dobrze znanym, nauczyć „odczuwania” literatury, przeżywania w kontakcie z nią rozkoszy estetycznej, zapomnieć o „ideach”, które redukują wartość estetyczną dzieła literackiego.

Warsztat retoryczny wysokiej próby skutecznie oddziałuje na świadomość odbiorców, a autokreacyjny charakter wywodu potęguje wrażenia czytelnika, którego motywacja do odnowienia znajomości z dziełami już znanymi rośnie. *Casus* Nabokova krytyka wywołuje do dziś wiele dyskusji, inspiruje do podjęcia kolejnej próby odczytania jego wypowiedzi w kontekście spuścizny autora *Lolity*. Hierarchia pisarzy i ich twórczości według Nabokova opatrzona argumentacją uzasadniającą, przeplatana subiektywnymi doświadczeniami lektury miała konkretny cel: wypromować typ literatury, nieskażony szablonowymi zabiegami artystycznymi i powielaniem struktur artystycznych już funkcjonujących. Mistrzowskie wykorzystanie w tym celu narzędzi retorycznych wywołało zamierzony efekt, czego dowodem są świadectwa niegdyśszych studentów Nabokova i nieprzemijające zainteresowanie badaczy i krytyków.

System aksjologiczny Nabokova wymyka się wszelkich ram systematyzująco–klasyfikacyjnych, niemożliwe jest określenie przynależności krytyka do określonych prądów czy szkół literaturoznawczych, można jednak dostrzec w jego wypowiedziach krytycznych elementy wspólne z założeniami symbolizmu, formalizmu rosyjskiego, Nowej Krytyki i innych, co zaświadcza, iż Nabokov był rezonatorem najważniejszych idei literackich swoich czasów. Wszechstronność zainteresowań literackich i okołoliterackich, towarzyszące im, poczucie geniuszu, a także przeświadczenie o słuszności swoich sądów

charakterystyczne dla *Wykładów* nadają im wartość unikatową i wyznaczają nowe drogi refleksji literaturoznawczej.

W *Wykładach* niezmiennie istotny jest obecny w nich aspekt metakrytyczny – silne poczucie wolności prowokowało Nabokova do weryfikacji ugruntowanych i z powodzeniem funkcjonujących, współczesnych mu idiomów krytycznych i koncepcji badawczych. Negacja dotyczyła w głównej mierze interpretacji dzieła literackiego w kluczu psychosocjologicznym, za wartość negatywną krytyk uznawał nadawanie dziełu funkcji popularyzującej wszelkiego rodzaju idee. Istotą literatury, zdaniem Nabokova, jej najważniejszą funkcja polega na niestannym tworzeniu nowych wizji świata i nowych sposobów ich wyrażania.

Autor *Pnina* stworzył własną hipotezę owej rzeczywistości, był przekonany, że obraz świata jest tworzony od początku do końca przez artystę, za pomocą jego twórczej wyobraźni. Nabokov – miłośnik gier językowych, komplikowania języka literackiego uważał, że sztuka to boska gra, a artysta będący kreatorem nowych rzeczywistości zbliża się do Boga. I na podobieństwo Boga tworzy nowy świat *ex nihilo*.

Wypowiedzi krytyczne o literaturze obecne są w całej twórczości Nabokova, również, w sposób szczególny, w jego prozie, gdzie bohaterowie wyrażają opinie na temat literatury, propagując jakże często idee estetyczne preferowane przez samego autora. *Wykłady* stanowią syntezą myślenia Nabokova o literaturze, są cennym kompendium wiedzy literackiej wybitnego prozaika epoki modernizmu, słusznie uznawanego dziś za prekursora postmodernizmu; tym cenniejsze jest to źródło. Dzięki poczuciu wolności, jakiego doświadczył, Nabokov emigrant mógł wyrazić swoich wykładach niczym nieskępowane sądy negatywne na temat funkcjonowania literatury i cenzury w ówczesnym Związku Radzieckim. Gorycz wywołana koniecznością opuszczenia ojczystego kraju, utrata języka ojczystego stanowiły kluczowy motyw działań promujących utwory niedocenione lub zakłamane i zafałszowane przez cenzurę radziecką.

Wykłady o literaturze rosyjskiej stanowią bogaty materiał badawczy, którego wieloaspektowość daje niewyczerpane możliwości działań interpretacyjnych, a także stanowi niepowtarzalną sposobność odkrycia

oryginalnych i indywidualnych przekonań i opinii wybitnego pisarza, który promując i objaśniając dzieła pisarzy rosyjskich stworzył oryginalny przewodnik po literaturze rosyjskiej, po literaturze w ogóle, budząc zachwyt dla niepowtarzalności swojej wizji.

Bibliografia

Literatura w języku rosyjskim:

- В. Е. Александров: *Набоков и потусторонность*. Санкт–Петербург 1999
- Н. А. Анастасьев: *Феномен Набокова*. Москва 1992.
- В. С. Барахов: *Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр)*. Ленинград 1985.
- Б. Бойд: *Владимир Набоков: русские годы. 1899 – 1940: биография*. Санкт–Петербург 2001.
- Б. Бойд: *Владимир Набоков: американские годы, биография*. Санкт–Петербург 2010.
- С. Давыдов: *"Тексты–матрешки" Владимира Набокова*. Санкт–Петербург 2004.
- А. Долинин: *Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове*. Санкт–Петербург 2004.
- В. И. Коньков: *Литературный портрет как речевая система («некрополь» В. Ф. Ходасевич)*. В: *Русский литературный портрет и рецензия: Концепты и поэтика*. Сборник статей. Ред.–сост. В.В. Перхин, Санкт–Петербург 2000.
- Империя Н. Набоков и наследники*. Ред. Ю. Левинг, Е. Сошкин. Санкт–Петербург 2006.
- В. В. Набоков: *PRO ET CONTRA: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус.и зарубеж. мыслителей и исследователей: антология. Том 1*. Под ред. Б. Аверин. Санкт–Петербург 1999.
- В. В. Набоков: *PRO ET CONTRA: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус.и зарубеж. мыслителей и исследователей: антология. Том 2*. Под ред. Б. Аверин. Санкт–Петербург 1999.
- Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: крит. отзывы, эссе, пародии* / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. Москва 2000.
- Н. Мельников: *Набоков о Набокове и прочем*. Москва 2002.
- Л. Н. Целкова: *В. В. Набоков в жизни и творчестве: учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев*. Москва 2006.

М. Шраер: *Набоков: темы и вариации*. Санкт Петербург 2000.

Artykuły w języku rosyjskim:

Г. Барабтарло: *Троичное начало у Набокова: [о творчестве писателя]*. „Звезда” 2000. № 5. s. 219 – 230.

Г. А. Барабтарло: *Тайна Найта: [творчество В. В. Набокова]*. „Звезда” 2008. № 4. s. 185 – 199.

Е. Брыкова: *Еще раз о зеркалах Владимира Набокова*. Литература. Первое сентября. 2001. № 21. s. 14.

М. Бишоп: *Набоков в Корнельском университете*. „Звезда” 1999, №4.

С. Давыдов: *Шишки на Адамову голову: о мистификациях Ходасевича и Набокова*. „Звезда” 2002. № 7, s. 194 – 198.

А. Долинин: *Набоков, Достоевский и достоевщина*. «Старое литературное обозрение» 2001, №1(277).

А. Зверев: *Набоков на кафедре*. «Иностранная литература» 1999, № 9.

А. Зорин: *Художник и модель. Набоковская*. „Литература. Первое сентября” 2000. № 35, s. 5.

Л. Костюков: *Набоков и Nabokov: [судьба писателя– эмигранта Владимира Набокова]*. „Будь здоров!” 2003. № 3, s. 86 – 90.

С. Ломинадзе: *Предварительные заметки*. «Новый Мир» 1996, №12.

В. Марамзин: *Уроки Набокова: [творчество писателя в зеркале XX в.]*. „Звезда” 2000. № 7, s. 201 – 207.

Б. Парамонов: *Египтянин Набоков*. „Звезда” 1999, №4.

Л. Пекаровский: *Об одной тайне Владимира Набокова*. «Крещатик» 2006, №1.

Ю. Р. Святослав: *В. В. Набоков и шахматы*. „Нева” 2008. № 9, s. 190 – 201.

Н. Фрайштадт: *О Набокове – просто*. «Нева» 2006, №3, s. 231 – 244.

В. Шадурский: *Чеховское в творчестве Владимира Набокова*. „Литература. Первое сентября”. 2004. № 27 – 28, s. 47 – 49.

B. Шевченко: *Еше раз о «потусторонности» Набокова*. «Звезда». 2004. № 4, s. 193 – 201.

M. Табак: *Сирин и Набоков: один или двое?* «Иностранная литература» 2001, №3.

C. Чекалова: *Набоков на кафедре, или Рецензия на рецензию*. «Новый Мир» 1999, №11.

Literatura w języku polskim i angielskim:

Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta. Paul de Man. Przeł. A. Przybysławski. Kraków 2004.

M. Bachtin: *Problemy poetiki Dostoevskiego*. Moskwa 1979.

Badania nad krytyką literacką: seria druga: studia. Pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka. Wrocław 1984.

S. Barańczak: *Czytelnik ubezwłasnowolniony: perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paris 1983.

M. Bartosik: *Bruno Schulz jako krytyk*. Kraków 2000.

H. Brzoza: *Dostojewski: myśl a forma*. Łódź 1984.

A. Brzózka: *Cyceron jako teoretyk i krytyk literacki*. Kraków 2007.

A. Burzyńska: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001.

A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie literatury XX wiek*. Wydawnictwo Znak. Kraków 2006.

B. Boyd: *Nabokov. Dwa oblicza*. Warszawa 2006.

B. Boyd: *Nabokov*. Przeł. W. Sadkowski. Warszawa 2006.

Była sobie krytyka: wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych. Pod red. D. Nowackiego i K. Uniłowskiego. Katowice 2003.

V. Chodasevic: *Nekropol*. Sankt–Peterburg 2001.

J. Dąbała: *Wit Tarnawski jako krytyk literacki*. Lublin 1995.

Cz. P. Dutka: *Literatura – badacz i krytyk: wybrane role partnerów interakcji poznawczej*. Zielona Góra 2000.

- K. Dybciak: *Personalistyczna krytyka literacka: teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981.
- E. Eco: *Superman w literaturze masowej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*. Przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 1996.
- U. Eco: *Apokaliptycy i dostosowani: komunikacja masowa a teorie kultury masowej*. Przeł. P. Salwa. Warszawa 2010.
- U. Eco: *Nieobecna struktura*. Przeł. A. Weinsberg, P. Bravo. Warszawa 1996.
- U. Eco: *Superman w literaturze masowej: powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 1996.
- T. S. Eliot: *Szkice literackie*. Pod red. W. Chwalewik; Przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik. Warszawa 1963.
- A. Gide: *Dostojewski: artykuły i wykłady*. Przeł. K. Kot, Warszawa 1997.
- M. Glynn: *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian formalist Influences in His Novels*. New York 2007.
- M. Głowiński, A. Okopień– Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1991.
- M. Głowiński: *Ekspresja i empatia: studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997.
- M. Gołaszewska: *Estetyka współczesności*. Kraków 2001
- Historia literatury amerykańskiej XX wieku*. T. 1. Pod red. A. Salskiej. Kraków 2003.
- Historia literatury amerykańskiej XX wieku*. T. 2. Pod red. A. Salskiej. Kraków 2003.
- Historia literatury rosyjskiej: praca zbiorowa*. T. 1. Pod red. M. Jakóbca. Warszawa 1976.
- Historia literatury rosyjskiej: praca zbiorowa*. T. 2. pod red. M. Jakóbca. Warszawa 1976.
- Interpretacje i style krytyki*. Pod red. W. Kalagi i T. Sławka. Katowice 1988.
- S. Janowski: *Świat wartości: problematyka aksjologiczna w eseistyce Bolesława Micińskiego, Jerzego Stempowskiego i Czesława Miłosza*. Wrocław 2002.
- Język w komunikacji*. T. 1. Pod red. G. Habrajskiej. Łódź 2001.

- P. Johnson: *Intelektualiści*. Przeł. A. Piber. Warszawa 1995.
- I. Kant: *Krytyka czystego rozumu*. Przeł. R. Ingarden. Kęty 2001.
- Kartografowie dziwnych podróży*. Pod red. M. Wyki, Kraków 2004
- F. Lentricchia: *After the new criticism*. London 1980.
- Literatura rosyjska: nowe zjawiska, reinterpretacje*. Pod red. B. Stempczyńskiej. Katowice 1995.
- E. Małek, J. Wawrzyńczyk: *Kultura rosyjska: postacie, wydarzenia, symbole, daty*. Warszawa 2001.
- H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976.
- H. Markiewicz: *Problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976.
- V. Nabokov: *Strong opinions*. New York 1990.
- V. Nabokov: *Tamte brzegi*. Przeł. E. Semaszkiewicz. Warszawa 1991.
- V. Nabokov: *Wykłady o Don Kichocie*. Przeł. J. Kozak, Warszawa 2001.
- V. Nabokov: *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. Batko. Warszawa 2005.
- R. Nycz: *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- E. Papla: *Mikołaj Gumilow – teoretyk i krytyk literatury*. Warszawa 1973.
- B. Pawletko: *Josif Brodski i Tomas Venclova wobec emigracji*. Katowice 2005.
- S. Perelman: *Imperium retoryki: retoryka i argumentacja*. Przeł. Mieczysław Chomicz. Warszawa 2004.
- Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze: studia*. Pod red. S. Sawickiego, A. Tyszczyka. Lublin 1992.
- Problemy teorii i krytyki*. Pod red. P. Fasta. Katowice 1991.
- Problemy teorii literatury*. Pod red. H. Markiewicza. Wrocław 1967.
- Przypadki krytyczne: studia i szkice o krytyce, życiu oraz świadomości literackiej po roku 1918*. Pod red. D. Nowackiego i K. Uniłowskiego. Katowice 2007.
- Retoryka*. Pod red. M. Skwary. Gdańsk 2008.
- Retoryka, perswazja, ideologia: praca zbiorowa*. Pod red. G. Porębiny. Katowice 1985.
- M. Rusinek: *Między retoryką a retorycznością*. Kraków 2003.
- A. Semczuk: *Lew Tołstoj*. Warszawa 1963.
- B. Sierocka: *Krytyka i dyskurs*. Kraków 2003.

- S. Shiff: *Véra Nabokov: portret małżeństwa*. Przeł. W. M. Próchniewicz. Warszawa 2005.
- D. Skórczewski: *Spory o krytykę literacką w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 2002.
- Slavica Wratislaviensia*. Wrocław 1969.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
- P. Sommer: *Smak detalu i inne ogólniki*. Lublin 1995.
- B. Stempczyńska: *Rosyjska proza psychologiczna początku XX wieku: między tradycją a eksperymentem*. Katowice 1988.
- K. Śnieżyński: *Immanuela Kanta krytyka metafizyki klasycznej w okresie przedkrytycznym*. Poznań 2002.
- The Nabokov – Wilson Letters*. Pod red. S. Karlinsky. New York 1979.
- M. Tokarz: *Argumentacja, perswazja, manipulacja: [wykłady z teorii komunikacji]*. Gdańsk 2006.
- W. N. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko. Kraków 2003.
- K. Uniłowski: *Koloniści i koczownicy: o najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002.
- E. Wąchocka: *Między sztuką a filozofią*. Katowice 1992.
- U. Wieczorek: *Wartościowanie, perswazja, język*. Kraków 1999.
- M. Wyka: *Niecierpliwość krytyki: recenzje i szkice z lat 1961 – 2005*. Kraków 2006.
- J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 2000.
- J. Ziomek: *Prace ostatnie: literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994.

Zasoby WWW:

- <http://etc.dal.ca/noj/index.html>
- http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/12/knobos02-pr.html
- http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/6/re_obz02.html
- http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/chekal.html
- <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/ronen.html>

<http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/4/ro10.html>
<http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/4/ba12.html>
<http://photoman.artsfb.com/forum/index.php?act=ST&f=7&t=573&s=Oda457ddaabe13027a5affdac5db7f5c>
http://russianstudies.dal.ca/Nabokov_Online_Journ2.php
http://ult.ayz.pl/_www/hum/images/referaty/pawe%20ziegler.%20o%20roli%20in%20interpretatora%20we%20wspczesnych%20metodologiach%20hermeneutycznych.pdf
<http://www.dissercat.com/content/poetika-povestvovaniya-v-romanakh-vv-nabokova-pragma-semioticheskii-aspekt>
<http://www.dissercat.com/content/problema-chitatelja-v-estetike-literaturnogo-modernizma-kreativno-retseptivnye-aspekty-lekts>
<http://www.libozersk.ru/pages/index/225?cont=2>
<http://www.mutantSPACE.com/vladimir-nabokov-lectures-franz-kafka-reconstruction-starring-christopher-plummer/>
<http://www.nabokov-online.com/>
<http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5pavlov.htm>
<http://www.rvb.ru/philologica/03/03nabokov.htm>
<http://www.synestezja.pl>
<http://www.tygodnik.com.pl/numer/278345/engel.html>
<http://www.vladimirnabokov.ru/>

Резюме

Лекции по русской литературе Владимира Набокова были созданы по принуждению с одной стороны, вызванному жизненными обстоятельствами, а с другой желанием показать себя, не только как преподавателя, но главным образом, как гениального писателя. *Лекции* являются неповторимым, удивляющим материалом исследований с каждой точки зрения.

Работа посвящена анализу *Лекции по русской литературе* в контексте критического дискурса. Набоковские литературоведческие высказывания анализируются в поисках жанровых особенностей, позволяющих причислить их к определенному жанру. Обилие стилистических приемов, лексически оригинальных единиц, насыщение личными эмоциями и критическим, авторским комментарием влияет на многообразие набоковского дискурса и предоставляет трудность при анализе. В своих высказываниях Набоков пытается создать новую концепцию восприятия и понимания классических произведений русской литературы. Используя приемы из разных областей науки, формирует собственный, новый проект чтения и оригинальную модель критики.

Каждая из лекций характеризуется разновидностью стиля, критических приемов и оценкой сильно, отличающиеся от мнения других историков литературы и критиков. В каждой из них автор *Лолиты* сосредоточивается на важнейших, по его мнению, аспектах произведения, подчеркивая его неповторимость и новое начало, внесено художником в литературу. Формально, лекции отличаются друг от друга значительно, Набоков создает неповторимые литературные портреты, анализируя творчество каждого из писателей с иной точки зрения.

Работа разделена на части, в которых обсуждается, во– первых состав лекций, попытка определения доминанты каждой лекции и выделение совместных черт. Во – вторых, ведется анализ жанровых особенностей лекций с целью причислить их к определенному направлению. В третьей части внимание концентрируется на аксиологических процессах и

определении парадигмы Набоковских критерий. Особое внимание заслуживает риторический аспект высказываний, набор риторических принципов, при помощи которых критик стремится убедить своих читателей в превосходстве его концепции.

Последний вопрос касается влияния разных литературных направлений и школ, которые Набоков строго отрицал, на его критический метод исследования художественных текстов. Мнение русских и американских исследователей сильно противоречат друг другу, однако дают возможность выделить существенные элементы теории разных школ и внедрение их в набоковские *Лекции по русской литературе*.